OTTAVIO RINUCCINI

STUDIO BIOGRAFICO E CRITICO

DI

FRANCESCO RACCAMADORO-RAMELLI

DOTTORE IN LETTERE

FABRIANO.

STAB. TIP. GENTILE.

1900.

All'avv. cav. Emanuele Filiberto Michelotti, in segno di antica, affettuosa amicizia, l'autore.

OTTAVIO

RINUCCINI

STUDIO BIOGRAFICO E CRITICO

DI

FRANCESCO RACCAMADORO-RAMELLI

DOTTORE IN LETTERE

FABRIANO,

TIPOGRAFIA GENTILE

1900.

A' MIEI GENITORI

CONTE ALESSANDRO ED AMALIA RAMELLI

CONSACRO

QUESTO PRIMO SAGGIO GIOVANILE

AUGURANDOMI

DI POTERE AD ESSI

UGUALMENTE DEDICARE

L'ULTIMO LAVORO

DELLA MIA VECCHIAIA

DUE PAROLE DI PREFAZIONE

Questo *Studio* fu da me composto, nell'anno 1896, per *tesi* di laurea.

Nel pubblicarlo ora, con alcune correzioni ed aggiunte, dovute in gran parte ad opere recentissime, mi preme dichiarare che io non intesi punto di occuparmi dell'origine del melodramma, e delle questioni musicali che ad esso si ricollegano, se non per quel minimo che ritenni necessario all'intelligenza del mio vero argomento, cioè: « della vita e delle opere di Ottavio Rinuccini. »

Riconosco poi per il primo, che il lavoro, pur cosí circoscritto, meritava in qualche punto maggiore profondità, in qualche altro ampiezza maggiore; mi ero pertanto proposto di meglio studiare specialmente il periodo della vita del Rinuccini, che si svolse alla corte di Enrico IV, e le conseguenti relazioni dell'arte sua con la poesia francese di quel tempo: se non che ragioni, da me indipendenti, mi vietano di ritardare, e perciò di ampliare, la presente pubblicazione. La quale non sarà per avventura del tutto inutile, se varrà a rammentare a qualcuno il merito grande ch' ebbe il poeta fiorentino nel concorrere all' invenzione dell' *opera* in musica: merito che non è abbastanza noto tra noi. Infatti, tra le migliaia d' italiani che s' affollano ai nostri teatri lirici, e ad essi debbono non poche gioie, tra le piú intense e piú pure, quanti mai sanno che il moderno spettacolo musicale è una splendida creazione del genio italiano?

Per meglio lumeggiare la figura del Rinuccini, ed abbracciare tutta intera l'opera sua, mi sono anche valso di alcuni codici e documenti, di rado o non mai consultati finora. Tuttavia, quanto dianzi con sincerità esponevo, mi spinge a concludere che il presente *Studio* non può essere definitivo, come quello che risente della mia poca esperienza di anni e di studî.

Onde non mi rimane se non pregare di amorevoli consigli i provetti studiosi, ed attestare fin da oggi la mia riconoscenza a coloro che vorranno accogliere la mia modesta preghiera.

Firenze, 24 giugno 1900.

F. R. R.

INTRODUZIONE

Cenni sulla vita di Firenze a' tempi del Rinuccini (1562 - 1621).

I Medici: Francesco I, Ferdinando I, Cosimo II. - Accademie. - Letteratura in prosa. - Poesia: madrigalesca, drammatica, satirica. - Scienze. - Arti belle. - Musica. - Costumi della nobiltà.

Chi confronti, nella storia di Firenze, l'ultimo ventennio del secolo XVI con l'ultimo del 400, troverà questo di gran lunga superiore per la splendida civiltà che irradiava d'intorno a sè Lorenzo il Magnifico: ma non potrà negare che quello e per illuminato mecenatismo di principi, e per

geniale cultura di lettere e di arti, e per gentilezza di costumi, rappresentasse un elegante periodo nella vita fiorentina. Con lo sparire del Savonarola e del Ferruccio, insieme con le ultime parvenze di libertà, erano venuti meno gli spiriti austeri ed indomiti; ma i nepoti di Dante e di Michelangelo, anhe quando la pace di Cateau-Cambrésis (1559) ed il Concilio di Trento (1564) avevano educato gl'italiani al quieto vivere servile ed ipocrita, ripresero tratto tratto l'antica tradizione di civiltà che, per lo stato politico e sociale tristissimo, fu allora effeminata e decadente; in essa favoriti, come già prima, dai Medici.

La forsennata e funesta passione per Bianca Cappello non impedì a Francesco I, durante il suo debolissimo governo, cominciato nel 1574, di proteggere sull'esempio del padre, Cosimo I, letterati ed artisti. Ad Aldo Manuzio, il *giovine*, ed a Natale Conti faceva scrivere biografie e storie; commetteva al Buontalenti la nuova fabbrica della villa di Pratolino, all'Ammannato il compimento del palazzo Pitti; teneva continuamente a Pietrasanta uno scultore per dirigere l'escavazione dei marmi, destinati a

rifornire le famose officine del Gian Bologna. [1] Francesco I aveva da giovane acquistato una varia cultura, superiore a quella de' principi suoi contemporanei; sicchè non solo proteggeva i letterati, ma era un dochino letterato egli stesso. Però gli efferati delitti del fratello D. Pietro, e del cognato Paolo Giordano Orsini verso le proprie mogli, gettarono un'ombra sempre più fosca sulla sua persona.

Alla morte di lui, tragicamente misteriosa (1587), saliva al trono di Toscana il fratello card. Ferdinando, di trentasette anni, portandovi quello spirito largo e culto che l'aveva fatto ammirare alla corte di Roma. Questi, dopo due anni, deposta la sacra porpora, sposava Cristina di Lorena, giovanissima e di straordinaria bellezza, nipote della potente Caterina de' Medici; ed a festeggiare le nozze, si passò l'intero mese di maggio in rappresentazioni teatrali, fuochi di artifizio, giostre e conviti, con magnificenza singolare. Simili feste furono

(1) V. R. Galluzzi: *Istoria del Granducato di Toscana.* (Firenze 1781) - Lib. IV, cap. 10.

rinnovate, con pompa anche maggiore, nel matrimonio della sua nipote Maria con Enrico IV, di Francia (1600), e del suo primogenito, che fu poi Cosimo II, con Maria Maddalena d'Austria (1608).

Ove si eccettuino i primi anni, funestati da carestia e da pestilenza, la Toscana sotto il governo di Ferdinando I, ebbe prospero e tranquillo stato. Egli seppe così abilmente destreggiarsi con gli spagnoli, i quali allora possedevano la parte maggiore e migliore d'Italia, ed a tutto il resto cupidamente miravano, che non solo non ne ebbe scemato il dominio, ma anzi contese loro di vieppiù espandersi in Italia ed in Francia. La sua flotta, affidata ai cavalieri dell'ordine di *S. Stefano,* riportò qualche vittoria contro i Barbareschi in Oriente; ma più che in imprese militari, ei cercò gloria nelle arti della pace.

Purgò la corte e riordinò l'amministrazione, ambedue pervertite dal tristo governo precedente; favorì la mercatura e protesse l'industria dei campi. Poco dopo salito al trono, ordinò che le officine delle varie arti del disegno si raccogliessero sot-

to la direzione di Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano. (1) Ai re di Spagna e di Francia donava pitture e sculture; spesso richiesto, mandò gli stessi artisti fiorentini per adornare lor corti e parchi reali; così a paesi stranieri ricorreva, ove facessero difetto le ricchezze native.

Però di tutte le arti, Ferdinando favorì maggiormente la musica, la quale ebbe gran parte nei solenni spettacoli che gli piacque allestire per festeggiare nozze e venute di principi. Stipendiò maestri come Paolo Paluzzelli, Giulio Caccini e Jacopo Peri, che ebbe singolarmente caro; cantanti famosi come la Vittoria Archilei, Giovan Gualberto, il *Brandino*; e, cosa poco nota agli storici, istituì a corte un concerto di suonatori. Infatti D. Severo Bonini, (2) monaco vallombrosano, ci fa sapere:

« Fiorì in Firenze, vivente il Ser.º granduca Ferdinando I.º e da S. A. S.ª stipendiato, il Sig. Bernardino di natione francese, detto il *Francesino*, acciò facesse molti al-

(1) Galluzzi - op. cit. - L. V.

(2) V. *Discorsi e regole sopra la musica e il contrappunto.* Cod. Riccardiano 2218 - carta 85.ª

lievi tra quali ammaestrasse talmente, che potessero servire a sonar la sera a ore 23 sopra della ringhiera del palazzo vecchio; in che in breve spatio di tempo divennero così eccellenti, ch' era fama di loro, che principe alcuno avesse un coro simile di variati strumenti; e pigliando il nome della natione del loro maestro, si chiamarono *Francesini.* »

Questo speciale gusto di Ferdinando per gli spettacoli teatrali e per la musica, non fu causa ultima, come a suo luogo si potrà notare, della riforma melodrammatica avvenuta a' suoi tempi in Firenze.

Qui aggiungerò ch' ei fu benemerito anche delle scienze e delle lettere: perfezionò gli *Studî* di Firenze e di Pisa, dove fondò il primo museo toscano di Storia Naturale, e protesse Galileo Galilei. Usò famigliarmente coi letterati, alcuni ne stipendiò, tra i quali più famoso di tutti, il Chiabrera; e per essi, come a Roma aveva eretto la Stamperia di lingue orientali, così a Firenze arricchì la biblioteca Mediceo - Laurenziana di preziosissimi codici; che Giov: Battista Vecchietti, da lui mandato a questo scopo in Egitto ed in Persia, aveva raccolto.

Quando Ferdinando morì, (1609) « dei Principi della Casa Medici fu il primo che fosse compianto sinceramente dall' universale, per il solo desiderio delle sue virtú e per le molte sue beneficenze. » [1]

Gli successe nel governo il figlio Cosimo II non ancora ventenne; il quale, lungi dal possedere il carattere simpatico e risoluto del padre, un po' per natura, un po' per la gretta educazione, era cresciuto debole di corpo e di spirito, benchè guidato negli studî da Celso Cittadini, Gio: Battista Strozzi, il *Cieco*, e Galileo Galilei. Egli s' adoperò sempre a mantenere la pace in Italia ed in Europa; rilasciando, del resto, gran parte dell' amministrazione interna nelle mani della madre, della moglie e dei ministri. La mitezza e bontà d' animo, che le lunghe infermità non valsero a guastare, lo resero accetto ai sudditi.

« Lo spirito brillante lo faceva inclinare alla poesia, ed egli medesimo si compiaceva di fare dei versi. » [2]

(1) V. Galluzzi - loc. cit. - pag. 392.
(2) id. - Lib. VI° - pag. 252.

Ciò lo doveva condurre a proteggere, ad amare i letterati; ed infatti sappiamo che, seguendo le orme del padre, favorì in modo speciale l'accademia *Fiorentina* e gli spettacoli teatrali. Morì nel 1621.

Ora che conosciamo i mecenati, passiamo ad osservare di volo le lettere e le arti di questo periodo. Le prime trovarono talvolta aiuto, più spesso impaccio nelle accademie che, ereditate in parte dal secolo XVI, divennero triste privilegio del 600. L'accademia *Fiorentina*, fondata da Cosimo I, raccoglieva il fiore dei letterati, come già una volta i famosi *Orti Oricellari*, e curava edizioni e traduzioni di classici.

Da essa, nel 1582, si separarono alcuni membri, tra i quali Bastiano de' Rossi ed Anton Francesco Grazzini detto il *Lasca*, e fondarono l'accademia della *Crusca;* che divenne ben presto così famosa, per le acerbe censure mosse alla *Gerusalemme Liberata* e per la prima edizione del vocabolario, preparata dal 1591 al 1611, da oscurare quella donde traeva l'origine.

Meno importante di queste due era l'accademia degli *Alterati*, fondata nel 1568 da Tommaso del Nero, la quale alzava per

impresa un *tino* ricolmo di uve, col motto oraziano: *Quid non (ebrietas) designat?* Col tempo, le imprese particolari di ciascun accademico ebbero tutte qualche allusione al vino; come al grano alludevano quelle della *Crusca.* I poeti, Ottavio Rinuccini, Gabriello Chiabrera e Francesco Bracciolini, furono principale ornamento degli *Alterati;* i quali vennero a mancare poco dopo la morte di Gio: Battista Strozzi, il *Cieco,* (1634), che aveva quasi sempre concesso il suo splendido palazzo per le loro adunanze (1). Altre accademie, anche minori, avevano specialmente di mira le rappresentazioni drammatiche e l'arte musicale: come quella dei *Desiosi,* che fondò il barone Agostino del Nero (figlio di Tommaso dianzi ricordato), e più tardi l'altra degli *Elevati.*

Gli studî però ben poco s'avvantaggiarono di tutte queste accademie; dove in generale i soci, in scipiti sonetti ed in vuote *cicalate,* esercitavano soltanto la loro vanità

[1] Dà curiose notizie su quest'accademia, l'*Osservatore Fiorentino sugli edifizi della sua patria.* Quarta edizione eseguita sopra quella del 1821 con aumenti e correzioni del sig. cav. prof. Giuseppe Del Rosso. [Firenze - Giuseppe Celli - 1831] - t. XV - pag. 24 e seg.

pedantesca e l' adulazione loro verso il principe.

Nella prosa, dopo i grandi *storici e politici* del cinquecento, dal Machiavelli e dal Guicciardini, al Varchi e all'Adriani, Firenze non vantò scrittori degni di questo nome; soltanto Marcello Adriani e Scipione Ammirato, i *giovini*, fecero qualche aggiunta alle opere dei loro famosi antenati, e di essi pubblicarono scritti inediti.

Tra il secolo XVI ed il XVII s'ebbero, in prosa, specialmente trattati e dialoghi intorno a materie varie, di Giovanni de' Bardi e di Vincenzo Galilei sulla musica; di Paolo Mini e dell' Ammirato sulla nobiltà fiorentina; di Filippo Sassetti intorno ad argomenti di commercio e di storia naturale. Del resto, abbondano lettere ed orazioni; queste quasi tutte lette nelle accademie in lode di defunti, quanto più illustri pei contemporanei, tanto più ignoti, generalmente, per noi.

La poesia fu quale i tempi di servitù e di mollezza potevano consentire: cioè la lirica quasi esclusivamente madrigalesca e cortigiana; la drammatica impicciolita nella *favola pastorale*, finchè non sbocciò la for-

ma nuova del *melodramma;* solo nella *satira* scoppiettò, ancora indomato, l' arguto e mordace spirito fiorentino. Giov: Battista Strozzi, già menzionato, nella sua lunga vita più che ottantenne, alla lode di elegante scrittore di *madrigali* congiunse quella di mecenate perchè apriva liberamente agli studiosi la sua ricchissima libreria; e ad essi, dotto com' era nelle lettere greche, latine, italiane e nella filosofia e teologia, era largo di consigli e di aiuti. Madrigali composero pure Riccardo Riccardi, Lorenzo Franceschi e Giovanni Bardi de' Conti di Vernio; di cui rimane anche il titolo d' una commedia: *L' amico fido*, che sappiamo essere stata rappresentata nel 1585 per le nozze di Virginia de' Medici con Cesare d' Este.

Michelangelo Buonarroti il *giovine*, (1568-1646), in sua casa, dove aveva ordinato a museo gli scritti ed i lavori dello zio immortale, soleva accogliere i migliori ingegni della città, a lieti e colti conversari di arte e di lingua. Fu dei più benemeriti nella recente accademia della *Crusca;* ed oltre i melodrammi: *Il Natale d' Ercole* ed il *Giudizio di Paride*, lasciò due commedie:

La *Fiera* e la *Tancia;* quest' ultima sul modello delle rappresentazioni rusticali del Magnifico e del Berni.

Favole pastorali, sacre rappresentazioni e poi drammi per musica, scrissero anche in questo tempo: Alessandro Adimarri, Jacopo Cicognini, Francesco Cini ed Andrea Salvadori.

La satira fu elevata e grave in Iacopo Soldani che prese di mira le corti, il lusso, l' ipocrisia e, come scolaro del Galilei, i falsi scienziati che schernivano i nuovi veri: fu invece personale, spesso oscena; ma in compenso vibrata, efficacissima in Francesco Ruspoli, che in tal modo continuò la tradizione satirica di Anton Francesco Grazzini.

S' ebbero in questo periodo parecchie versioni di classici: assai più di quelle che Giovanni da Felzano fece dell' *Ippolito* di Euripide ed il Cav. Lorenzo Bonsi di Seneca; è pregiata tuttora la traduzione delle *Vite* di Plutarco, opera di Marcello Adriani, il *giovine.*

Mentre le lettere deperivano, le scienze s' indirizzavano, per vie inesplorate e meravigliose, per il genio potente del Galilei

(1564-1642); che negli ultimi anni di Cosimo II fu il più grande ornamento della corte toscana, sebbene non sempre dimorasse a Firenze; e per opera della scuola di lui. Egli, com' è noto, seppe assai bene coltivare anche gli studî letterari; e gli spetta il vanto di aver lasciato in Italia bellissimi esempi di prosa didattica.

Con la nota munificenza dei granduchi: Francesco I, Ferdinando I, Cosimo II, non è a meravigliarsi se il cinquecento, per le arti belle, si chiuse, in Firenze, in modo degno di quel gran secolo; e si aprì con lieti auspicî il successivo. Nell' architettura si distinsero l' Ammannato ed il Buontalenti; questi fecondissimo nell' inventare sempre nuove macchine e nuovi apparati per allestire spettacoli teatrali e popolari rappresentazioni. Il Gian Bologna scolpiva in questo tempo il *Ratto delle Sabine,* che meritò d' essere collocato nella loggia de' *Lanzi* (dove tuttora s' ammira di fianco al *Perseo* di Benvenuto Cellini); e la statua equestre di *Cosimo I,* che campeggia nel bel mezzo della piazza della *Signoria;* e fece nascere nei sovrani di Francia e di Spagna il desiderio di possedere un uguale monumento.

Ed ecco, moltiplicati nelle officine gli artefici, il glorioso artista s'affatica attorno alle statue colossali di Enriro IV e di Filippo III; ma muore prima d'averle compiute, e non gli giunge l'eco del plauso onde a Parigi ed a Lisbona, invidiosi stranieri, per esse onorano il genio italiano.

Bernardino Paccetti, Alessandro e Cristofano Allori tennero viva la scuola fiorentina di pittura; quest'ultimo, piú noto sotto il nome di *Bronzino*, fu, come numerosi artisti della patria sua, anche poeta.

Della musica che in questo tempo, per il favore di Ferdinando I e per opera specialmente della così detta *Camerata* del Conte di Vernio, progredì fino ad iniziare il moderno teatro lirico, parlerò nel cap. III, ove mi studierò di rintracciare i preludî del melodramma in Firenze.

Ora dirò soltanto ch'essa era specialmente coltivata dalla nobiltà; la quale, galante ed effeminata, ma non ancora del tutto corrotta dalla boriosa vanità spagnola, che si diffuse poi in tutta Italia, univa al viver lieto e splendido un gusto squisito per tutte le arti gentili. Quei gentiluomini « a festini, giostre, cavalcate d'incontri, di funzioni et

altre occasioni speciose.... in calza intera con fodera a detta et al cappotto di teletta d'oro, con stivaletto di marrocchino nero, con sproni dorati o inargentati,.... con il collare a lattughe,.... con gualdrappa di ermisino et anco di velluto » (1), caracollavano sotto i balconi delle belle fiorentine, chiedendo sguardi, sorrisi e fiori. Ma poi dalle passeggiate eleganti e dagli aristocratici ritrovi, sapevan passare alle dispute filologiche delle loro accademie; e da queste a culte e liete conversazioni di poesia nel palazzo magnifico di Giov: Battista Strozzi; di arte nella casa del nipote di Michelangelo; di musica in quella del Conte Giovanni Bardi di Vernio.

Specialmente sotto il governo di Ferdinando I, per le feste grandiose e frequenti, la nobile gioventù fiorentina ebbe agio di sfoggiare le grazie dello spirito nelle teatrali rappresentazioni; e la destrezza e gagliardìa

(1) V. « *Considerazioni* sopra l' usanze mutate nel passato secolo del 1600.... notate ... dal cav. Tommaso Rinuccini.... etc. » pubblicate da G. Aiazzi nei:

Ricordi storici di Filippo di Cino Rinucci.... seguiti da altri documenti inediti di storia patria. - (Firenze 1840). pag. 279. - Per le gualdrappe, V. pag. 275.

del corpo negli svariati spettacoli che si svolgevano sull' Arno; e nel giuoco del *Calcio*, che si teneva quasi sempre nella piazza di Santa Croce. Peccato, che a tanto rigoglio di vita esteriore, non rispondessero punto le sane energie dell' animo; che invece, infiacchito, sempre più si curvava!

Nella Firenze di questo tempo, che un illuminato governo manteneva tranquilla, ed il sorriso delle lettere, delle arti, delle feste principesche rendeva lieta, visse Ottavio Rinuccini: che, dai madrigali e dalle favole pastorali de' suoi amici, seppe con squisito senso di artista, assurgere fino alla canzonetta musicale ed al melodramma; e meritò d' esser chiamato: « dei fiorentini cavalieri splendore » [1].

Dalla città e dalla casta che lo videro nascere, passiamo a dare un brevissimo sguardo alla famiglia di lui, per meglio spiegarci le vicende della sua vita, il carattere e l' opera sua.

[1] Così scrisse di lui, il contemporaneo Alessandro Adimari. - V. pag.

BIBLIOGRAFIA

G. Aiazzi - Ricordi storici di Filippo... Rinuccini dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli, seguiti da altri documenti inediti... e la descrizione della cappella gentilizia in Santa Croce, e preceduti dalla *storia genealogica della famiglia Rinuccini.*
(Firenze 1840).

G. Chiabrera - Alcune poesie non mai prima d'ora pubblicate - con *elogi di letterati amici.*
(Genova 1794).

L. Clasio - La *Dafne* nuovamente stampata per le nozze del March. Pier Francesco Rinuccini con la Signora Teresa Antinori - con *prefazione* dell'edit.
(Firenze 1810).

G. V. Rossi (Jano Nicio Eritreo) - Pinacotheca virorum illustrium.
(Colonia 1642).

F. Meda - Ottavio Rinuccini - nella *Gazzetta Musicale.*
(Milano 1894 - N. 26 - 34).

G. Mazzoni - Ottavio Rinuccini - nella Commemorazione della riforma melodrammatica. - *Atti del R. Istituto Musicale di Firenze.*
(Firenze 1895).

CAPITOLO I.

Vita di Ottavio Rinuccini.

Bibliografia. - Origine della famiglia Rinuccini. - Personaggi illustri nelle lettere. - Parenti di Ottavio. - Sua nascita. - Educazione letteraria. - Vita dissipata ed elegante. - Amori. - Opinioni dei critici sulla pretesa passione di lui per Maria de' Medici. - Argomenti che la escludono. - Il Rinuccini in Francia. - Suo ritorno in Firenze. - Viaggi per presiedere le rappresentazioni de' suoi melodrammi. - Vita austera degli ultimi anni. - Morte. - Relazioni del Rinuccini coi letterati contemporanei. - Suo carattere fisico e morale.

Come il poeta che forma l'oggetto di questo studio appartenne ad un'illustre famiglia fiorentina, la quale diede parecchi

buoni cultori di lettere, così forse non sarà inutile premettere alla vita di lui qualche cenno dei suoi maggiori. Le prime memorie della famiglia Rinuccini risalgono circa al mille, e si confondono con quelle dei Ricasoli, perchè derivano da uno stipite comune. Trasse origine dal castello di Quona, fra il Valdarno superiore e la pianura di Firenze, da cui dista sette miglia; e di esso tenne per lungo tempo la signoria, per sempre il possesso. Scesa in Firenze, è da credere si iscrivesse tra le famiglie popolari per adire alle pubbliche cariche, delle quali fin dal secolo XIV vediamo insignito il Cav: Francesco Rinuccini. Dopo di lui per ben sedici volte i suoi discendenti furono dei Priori, ed ebbero altri incarichi e magistrature onorevoli [1]. Ma senza far motto dei personaggi di questa famiglia, illustri per dignità o per le armi, toccherò brevemente di quelli che nelle lettere colsero qualche

[1] Il Cav. Francesco dalla regina Giovanna di Napoli, cui andò ambasciatore, ottenne d'aggiungere all' antico stemma, consistente in uno scudo in campo d'argento traversato diagonalmente da sette picconi azzurri, il rastrello rosso, divisa propria del secondogenito di Francia, che di rado concedevano gli Angioini. (Aiazzi op. cit. pag. 80).

lode. Primo tra essi s' incontra *Cino*, figlio del Cav. Francesco già ricordato, il quale scrisse delle rime giudicate dal Crescimbeni [1] « assai culte e leggiadre e tali che dichiarano l' autore per uno de' migliori che in quei tempi si sforzassero d' imitare il Petrarca. „ Sentì altamente della patria e delle sue glorie, come appare da due vivaci invettive contro coloro che l' una e le altre vilipendevano [2].

Alamanno, nato da un figlio di Cino, discepolo del celebre Poggio Bracciolini e di Giovanni Argiropulo, amico di Cristoforo Landino e di Marsilio Ficino, contribuì al rinascimento della cultura classica in

---

[1] *Istoria della volgar poesia.* [Roma 1714].
Furono pubblicate da B. Canovetto. [Lucca 1858].

[2] V. *Responsione* all' Invettiva di Mess. Antonio Lusco fatta per Cino di Mess. Francesco Rinuccini.... pubblicata dal Moreni nel 1826. - *Invettiva* contro a certi calunniatori di Dante e di Messer Francesco Petrarca e Messer Giovanni Boccacci, i nomi dei quali per onestà si tacciono, composta pello iscientifico e circuspetto uomo Cino di.... in un codice posseduto prima dal Moreni e poi dal Bigazzi. Ambedue pubblicò B. Canovetto [Lucca 1858].

Dopo Cino dalla famiglia si distaccarono due rami, estinti l' uno nel 1675, l' altro nel 1830: i personaggi però di cui mi occupo appartengono tutti al ramo principale, che si estinse circa la metà di questo secolo.

Firenze, col raccogliere in sua casa i dotti amici ad una specie d'Accademia, che forse fu quasi appendice all'Accademia Platonica, fondata in quel tempo da Cosimo, il Vecchio. Tradusse dal greco in elegante latino alcune vite ed operette di Plutarco; dettò orazioni e biografie latine e volgari; e continuò i *Ricordi*, interrotti dal padre, al 1460 ([1]). Questi sono notevoli non tanto per bontà e freschezza di lingua, per storici interessanti particolari, quanto perchè ci presentano il nobile fiorentino, austero ed amante della patria, come Pier Capponi, nell'atto di rimpiangere con frasi degne di Machiavelli, la semplicità e libertà antica ([2]). Egli scrisse i *Ricordi* fino al 1499, anno della

[1] Aiazzi, op. cit. - pag. 127.

[2] Quando muore Lorenzo il Magnifico (1492) Alamanno, vecchio di 72 anni, che pure aveva avuto da lui l' alto ufficio di riformatore degli Studi di Firenze e di Pisa, intitola il ricordo: « Morte di Lorenzo de' Medici maligno tiranno » e lo chiude così: .. « dopo sua morte apertamente si conchiude lui avere destinatosi nello animo di occupare la repubblica... dal quale pericolo lo altissimo Dio ne ha per sua grazia liberati, se i cittadini saranno savi, di che si dubita per lo esser la più parte corotti e per lunga servitù degenerati, e avere perduto il gusto della libertà e d'ogni buono e onesto vivere. » (Aiazzi, op. cit. pagina 149)

sua morte, poi vennero continuati dal fratello Neri, fino al 1506. Dopo Alamanno, nella famiglia Rinuccini non s' incontrano letterati fino alla generazione di Ottavio, che di essa fu massimo, ma non unico ornamento; poichè anche il cugino *Camillo,* ed il fratello *Alessandro* conseguirono negli studî qualche fama. Essi mi occuperanno brevemente prima di lui. Il primo fu console dell' Accademia Fiorentina, e Arciconsolo di quella della Crusca, nella quale collaborò alla seconda edizione del vocabolario; pubblicò un' *Orazione* in lode del senatore Donato dell' Antella (1); la *Descrizione* delle feste per le nozze di Cosimo II (2), e quella dell' esequie di Leone XI (3); lasciò inediti studî di storia e di arte militare, alcune prose accademiche e parecchie poesie. Anche due dei suoi numerosi figli (ebbe nove femmine e tre maschi) furono letterati e poeti, cioè: Giambattista, Arcivescovo di Fermo (1592-1653) e Tommaso Cav. di S. Stefano; ma poichè quando morì Ottavio

[1] Firenze - Pignoni - 1618.

[2] Firenze - Giunti - 1608.

[3] Firenze - Sermartelli - 1605.

R. essi erano assai giovani, nè come tali conosciuti, di loro non farò menzione.

Eccoci ora alla famiglia del poeta.

Suo padre fu Francesco d'Alessandro (1508-1573) che solo continuò la famiglia a Firenze; poichè dei suoi fratelli: Tommaso visse a Lione (1), Bernardo fu frate domenicano e Matteo Arcivescovo di Pisa. Francesco sposò Luisa Portinari, e n'ebbe sei maschi e cinque femmine, che furono per ordine di età: Pier Francesco che continuò la famiglia, Marietta maritata in Corsini, Alessandro, Lucrezia nei Paganelli, Folco, *Ottavio*, Camilla negli Orlandini, Tommaso prete, Carlo che morì giovane, una Suor Evangelista in Santa Apollonia, Maddalena negli Scarlattini (2), *Alessandro*, nato il 1555, ebbe educazione classica e filosofica da Angelo Segni; fu console nell'Accademia Fiorentina, e per tre volte reg-

[1] Fu console della repubblica fiorentina, ed in tale qualità ebbe l'onore d'accogliere in sua casa la principessa Cristina di Lorena, quando nel 1589 passò a Lione per andare sposa a Ferdinando I. V. R. Galluzzi - *Istoria del Granducato di Toscana sotto la Casa Medici* [Fir. 1781]. Vol. III. pag. 18.

[2] Albero genealogico della famiglia Rinuccini, in Aiazzi op. cit.

gente in quella degli Alterati, in cui chiamossi l'*Ardito.* Imitando l'esempio già dato dal Vida e dal Sannazzaro, cantò i fatti ed il martirio di S. Caterina in un elegante poema latino di sei libri, dedicandolo a Cosimo II ([1]), che nel 1615 lo fece senatore: esso gli valse anche le lodi dei Cardinali Bellarmino e Federico Borromeo. Pianse con un carme latino la morte di Torquato Tasso ([2]), e dettò parecchie lezioni ed orazioni in gran parte inedite. Morì nel 1622.

I poeti della famiglia Rinuccini qui ricordati, ed altri minori fecero scrivere a Salvino Salvini ([3]): « Discese certamente per li rami di questa nobilissima pianta la corona di lauro, onde adorni sono i poeti ». Però tra essi meritò più di tutti tal nome *Ottavio,* della cui vita prenderò ora a narrare le poche circostanze a me note.

---

[1] Florentiae - Iunta - 1613.

[2] *Carmen in obitum Torquati Tassi,* stampato in Firenze [1595] dopo l'orazione funebre di Lorenzo Giacomini.

[3] *Fasti consolari dell' accademia fiorentina* Firenze (1717) - sotto: Alessandro Rinuccini Consolo.

Ottavio Rinuccini nacque il 20 gennaio 1562 in Firenze, nella casa di Via dei Neri - n. 6 - che fa angolo colla Via de' *Rustici* (1). Questa data venne ricavata dall'abate G. B. Zannoni (2) dalla seguente nota dei registri battesimali di S. Giovanni:

1562 - 20 Gennaio

« Ottaviano e Bastiano di Francesco d'Alessandro Rinuccini popolo S. Jacopo fra' fossi nato ore 7 1/2 ».

Questo *Ottaviano* era posto nell'ordine di nascita tra il fratello Folco e la sorella Camilla, come l'Ottavio dell'albero di famiglia: la leggera differenza di nome era dallo Zannoni spiegata colla maggiore facilità di pronunzia e coll'esempio degli imperatori romani. Se ai suoi tempi poteva ancora rimanere qualche dubbio, oggi non è più possibile per una lettera del principe Don Francesco Medici, pubblicata dal Davari (3), in cui chiede al Duca di Mantova

(1) V. pag. 36 - nota.

(2) La *favola d'Aragne* falsamente attribuita ad Ottavio Rinuccini.... restituita al suo autore... (Firenze 1810) - pag. 7 - nota.

(3) S. Davari - *Notizie biografiche di Claudio Monteverde* (Mantova 1885) pag. 47.

« la musica di Claudio Monteverdi sopra la *Arianna* del Sig.re *Ottaviano Rinuccini* ».

Dell' educazione letteraria di lui l'Aiazzi dice [1]: « Nel primo aprile degli anni era pervenuto a tal grado nelle umane lettere, cui raro è concesso aggiungere a non mediocri talenti nella stagione matura. Postosi sotto la disciplina dell' illustre Francesco Bocchi, attendeva a perfezionarsi nella cognizione delle arti tutte liberali e delle maggiori scienze ». Il Chiabrera, invece, nell'elogio del Rinuccini [2], dopo avere ricordato Pompeo, Lucullo ed Omero, divenuti grandi nella guerra o nella poesia, senza preparazione di studî, soggiunge: « Ora io col riguardo dovutosi alle persone grandi e alle grandissime, io darò loda somigliante ad Ottavio Rinuccini; perciocchè egli non studiò scienza nessuna, ed anco della lingua latina poco fu esperto; non pertanto egli mise mano a diverse maniere di poesia, e fecesi chiaro per tutta Italia, alla quale tutta non mezzanamente fu caro ». Certo tra l'Aiazzi che scrive verso la metà di que-

(10) Op. cit. - pag. 171.
(11) Op. cit. - pag. 91 e segg.

sto secolo, e per esaltare i personaggi della famiglia Rinuccini, in mancanza di notizie, fa sfoggio di frasi sonanti; ed il Chiabrera, non solo contemporaneo, ma amico di Ottavio, che non poteva essere mosso da invidia perchè doveva sentirsi a lui superiore, ed anzi dall' affermazione del poco studio di lui trae motivo di lodarlo, questi merita fede di gran lunga maggiore. Il Fiacchi, o *Clasio* (1), tentò dimostrare inesatta la testimonianza del Chiabrera, ricordando che Ottavio appartenne all' Accademia Fiorentina ed a quella degli *Alterati*; dove, introdotto il 16 aprile 1587 da Francesco Rucellai, (*l'Annacquato*), prese il nome di *Sonnacchioso*; e il 30 agosto di quell' anno accusò con una orazione Marcello Adriani, (*il Torbido*); e il 31 agosto 1589 fu eletto censore con Francesco Bonciani, (*l' Aspro*), più tardi Arcivescovo di Pisa (2). A mostrarlo dotto in latino cita le versioni in versi sciolti da lui fatte dell' *Elegia* d'Ovidio: Militat omnisamans et habet sua ca-

[1] Op. cit. - prefazione.

[2] Notizie tratte dal Fiacchi da un Diario dell' accademia degli *Alterati*, esistente nella libreria di Francesco Pucci.

stra Cupido (Lib. I. Elegia IX), e del libro I. della *Diva Cattherina* di suo fratello Alessandro. Ma per l' influenza di questo, e degli amici, e del nome illustre della famiglia, doveva essere ad Ottavio più facile che ad alri l' entrare in quelle accademie, dove erano più i dilettanti di erudizione e di poesia che i dotti e gli artisti: e d' altra parte quelle versioni son troppo libere, per poterne concludere che egli avesse perfetta conoscenza della lingua latina.

Il giudizio del Chiabrera, per il quale però è da notare che « non studiò scienza nessuna » non va inteso in senso ristretto: è confermato dalle sue poesie; le quali, più che uno studio accurato e profondo, rivelano una vena facile ed elegante. Da' suoi scritti in genere, appare che dei poeti Greci conobbe i tragici, e specialmente Sofocle; dei Latini conobbe Catullo, ma predilesse Ovidio; degli Italiani preferì il Petrarca; di Dante non mostra di conoscere quasi altro che il primo verso, che ricorre in due sonetti.

Per concludere, Ottavio ebbe da giovane la sola coltura classica comune ai gentiluomini del suo tempo; che egli poi sep-

pe allargare, se non con i libri, certo con l'amicizia e con la dotta conversazione dei fiorentini più eruditi, come G. B. Strozzi, il Conte Giovanni Bardi e Michelangelo Buonaroti, il giovane.

Ma nella sua gioventù, più che gli studî, lo dovettero occupare gli amori, or sensuali, or platonici. Dei primi so qualche cosa da una notizia inedita conservata dal Magliabechi (1); il quale, parlando del figlio naturale del poeta, dice: « Pier Francesco di Ottavio Rinuccini, nato della Catastina, cittadina fiorentina che ebbe più caro l'amicizia di Iacopo Corsi, d'Ottavio Rinuccini, di Michele Dati ecc ». Pier Francesco nacque nel giugno 1592 (2); dunque il poeta amò

[1] *Notizie degli scrittori fiorentini* - Cod: Magliabechiano classe IX, N.° 104 - carta 21.

[2] V. S. Salvini nelle *giunte* msse all'opera di G. Negri - *Istoria delli scrittori fiorentini.* - (Terrara 1822) - pag. 454.

Pier Fancesco fu legittimato dal Granduca Ferdinando II. Studiò nel collegio romano, s'addottorò in legge a Pisa; e fu poi segretario dei cardinali Ridolfi e Capponi. Dal Granduca fu fatto gentiluomo di Camera e bibliotecario, e nel 1642 mandato Residente a Milano; in compenso di questo ufficio ebbe dalla Spagna un feudo col titolo di contea. Nell'accademia della Crusca prese il nome di *Soleggiato* e fu due volte arciconsolo [1641, 1656]: lasciò inedite parecchie liriche ed un dramma per musica, l'*Ulisse*; pubblicò una raccolta di poesie di suo padre.

V. Aiazzi - op. cit. pag: 173 e segg.

la donna, di cui conosco il nomignolo, (non mi pare possa essere un nome), quando aveva poco meno che trent'anni. Nè questo probabilmente fu il solo de' suoi amori sensuali, poichè ebbe anche una figlia illegittima, Maddalena ([1]); nè si sa da quale donna, nè in quale anno. Gli amori più o meno platonici appaiono dal canzoniere molti e frequenti; nè per essi m'è stato possibile rintracciare alcun nome di donna, per lo studio singolare posto dal poeta nel celare il vero, come egli stesso confessa:

Qual Donna vo pregando ne' sospiri
 Colei ch'adoro il sa,
 Dove tenda lo stral de' miei desiri
 Null'altra mai saprà.......

Or d'una man di neve, or d'un crin biondo
 Cerco la notte e il dì;
 Così tra finto amor celo e nascondo
 Lo stral che mi ferì.
 Dirà la Fama
 Quell'arde et ama,
 Mentirà poi se chiederà per chi ([2]).

---

[1] Prese il nome di *Suor Giovanna,* in S. Vincenzo di Prato.

[2] Poesie - del Sr Ottavio - Rinuccini - Alla Maestà Cristianissima - Di Luigi XIII - Re di Francia e di Navarra. - In Firenze appresso i Giunti - con licenza de' superiori - MDCXXII. - Pag. 96. (Prima ed unica edizione delle poesie del R.)

E noi, per non mentire, non tenteremo di sollevare il velo di questi amori [1]; d'altronde quasi tutti leggeri; tanto più che certe indagini, se ne mandano in sollucchero i raccoglitari d'aneddoti, non giovano punto a spiegare l'arte di un poeta. Un solo amore durò sei anni, per confessione di lui, (sonetto secondo - Pag. 231), e forse anche più, per alcuni accenni che ritornano in poesie d'età più tarda. Quest'unica passione vera dovè essere ispirata da una cantante, e probabilmente da una di quelle che il Granduca Ferdinando I stipendiava. Il Rinuccini ebbe agio di coltivare i suoi amori menando vita elegante, frequentando brigate liete di gentiluomini e di dame, ed intervenendo alle splendide feste della corte Medicea. Amò specialmente la musica e la danza [2]; godeva insomma la vita, e consigliava gli altri a godere.

(1) Nel codice palatino 249, a u: 203, b 227 b il R. ha registrato due sonetti amorosi coll'intestazione: *Risposta della Sig.ra L. Z.*: nello stesso codice a c. 186 b loda la chioma della S. L. Z. confrontandola con quella di Berenice, in un sonetto che ha la data del 1609; e queste sono le sole indicazioni che si trovino nei due codici autografi.

(2) Nel cod. palat. 249 a c. 55, a n. 86 narra all'amico Iacopo Corsi che ballando percosse un piede.

Breve è la vita, gioventù più breve,
saggio colui che i suoi fugaci doni
gode, e non perde di bellezza il fiore [1].

Nel 1599 fra le due corti di Francia e di Toscana si cominciò a trattare del matrimonio di Maria de' Medici, figlia di Francesco I e di Giovanna d'Austria, con Enrico IV Re di Francia. Il Rinuccini pensò di seguire Maria in Francia, qualora v'andasse regina; e come gli nacque in cuore questa idea, e come la mise ad effetto, egli ha lasciato scritto in una relazione ai suoi fratelli, pubblicata dall'Aiazzì [2], di cui riporterò i passi più interessanti. « Discorrendosi che la principessa Maria potesse divenir moglie d'Enrico quarto volsi l'animo a procurarmi il suo favore, e le resi quelli ossequi che allora si convenivano: composi versi per lei etc.; fatta regina le rappresen-

« I piè che snelli in alto e tremolanti
fendevan l' aere, al ritornar sul suolo
percossi sì, di har mi sostengo a pena. »

I primi due versi dipingono assai bene i salti, cui erano obbligati gli eleganti ballerini di quel tempo.

(1) Cod. palat. 249 - c. 57 b - n. 89.

[2] Op. cit. - Documento E.

tai l' *Euridice;* con la medesima arte m'acquistai il favore del Re e particolarmente con il sonetto [1] fatto per la vittoria di Ivri, del quale avendo il Signore Gerolamo Gondi fatti intagliare gli ultimi duoi versi nella base d'un cavallo, sopravi il Re, furono da Sua M.tà fatti leggere e replicar più volte. Domandò dell'autore e rispostoli dal Signor Gondi un tal Genthiluomo Fiorentino, replicò perchè non viene in Francia? così mi riferì il Sig.re Filippo Gondi in Italia e il Sig.re Asdrubale Guerini. Stabilito il parentado l'anno 1600 messi in considerazione a' miei fratelli che servendo la Regina in quel viaggio, forse harei fatto qualche profitto intorno al credito del Delfinato; trovai poco credito pure doppo qualche discorso se ne contentorno ».

Il credito, cui accenna il Rinuccini, era stato lasciato alla sua morte dallo zio paterno Tommaso che visse a Lione, dove

(1) « Se dal dritto sentier, signor, partissi »
Poesie ediz. cit. - pag. 54.
Gli ultimi due versi sono:

. . . . il gran destriero
Fra l' ostinata turba ribellante
Mosse feroce, calpestolla e vinse.

esercitò la mercatura. Dopo alcune difficoltà insorte per la dote, il regale parentado fu conchiuso; ma Enrico IV, occupato nella guerra, non intervenne alle nozze che, come accadeva spesso a quei tempi, si fecero *per procura*, da lui concessa al duca di Bellegarde, grande Scudiere di Francia. Questi venne in Firenze accompagnato da trenta gentiluomini francesi; e il cardinale Aldobrandini compì la cerimonia nuziale il 5 ottobre (1600), cui tennero dietro dieci giorni di feste, le quali superarono in magnificenza tutte quelle che in passato s' eran viste per simili avvenimenti. La splendida corte di Ferdinando I volle dare di sé una grandiosa impressione ai principi ed ai gentiluomini là convenuti di Francia e d' Italia, e non venne meno al suo fine, come mostra la *Descrizione* di esse feste, lasciateci da Michelangelo Buonarroti, il giovane.

Il 13 ottobre partì la Regina, e con lei parecchi principi, che l'accompagnarono per parte del viaggio, e molti gentiluomini fiorentini e di altre parti d'Italia; i quali vollero « seguitarla chi per corteggiarla, e chi

per tentare la propria fortuna » [1]. Tra questi era anche Ottavio Rinuccini. Il corteo fu festeggiato lungo il suo passaggio a Pisa, Livorno (da cui partì il 17 ottobre), Tolone; ed il 3 novembre fece il solenne ingresso a Marsiglia. Di qui, dopo una dozzina di giorni, la Regina mosse verso Lione « conducendo solamente con sé quelle persone che giudicò più necessarie per il suo servizio, non senza gravi contradizioni dei Ministri del Re, i quali avrebbero desiderato che rimandasse tutti a Livorno » [2]. Fra i pochi fortunati fu anche il Rinuccini, che il 3 dicembre giunse colla Regina a Lione; dove il 9 dello stesso mese venne anche il Re, già vittorioso nell'assedio di Motmeliano. E qui lascerò che lo stesso Rinuccini parli dei favori ricevuti da Enrico IV.

« Arrivato a Lione fui raccolto dal Re come persona ben conosciuta con parole non ordinarie; i favori in quel tempo furono continui e singulari, trattando meco con familiarità e confidenza fino a conferirmi

[1] *Galluzzi* - Op. cit. - E. V. cap. IX. pag. 185.

[2] *Galluzzi* - loc. cit.

pensieri di guerra e di stato, e raccontar molte dell' imprese passate. . . . .

Me ne andai a Parigi, dove frequentando la Corte oltr' all' aver adito alla camera del Re, non m' era vietato il Gabinetto. In casa Mons. Zametto (1) m' ammesse alla sua tavola dove non era altri che la Regina e Principi, testimonio il Signore Piero Guicciardini che ricevè l' istesso favore. Non chiesi mai lettere a lor MM. per alcun Ministro ch' io non l' ottenessi, e facessi presentar a mio piacimento da chi mi pareva, con autorità di soggiugnere a bocca quanto mi piaceva. Il vedermi in quella Corte non homo forestiere o litigante, ma come *Gentilhuomo del Re,* accasato in Parigi, fu gran motivo a condur la parte a darmi soddisfazione ». Intende la parte avversa nella sua lite. Per il suo affare ottenne dal Re la convocazione del Gran Consiglio, dalla Regina *lettere efficacissime* pel Gran Cancelliere, e così venne finalmente ad un accordo vantaggioso. Ma questo credito del Delfinato fu egli il solo e vero motivo del viaggio del Rinuccini in Francia? Sembra che gli stessi fra-

[1] Economo della Regina.

telli ne dubitassero, poichè egli confessa: « Trovai poco credito, pure doppo qualche discorso se ne contentorno ».

Qualche contemporaneo, che ignorava questa privata ragione d'interessi, non conosceva bene come egli fosse proclive all'amore; ne indicò un'altra, se non più vera, certo più degna d'un poeta gentiluomo. Gian Vittorio Rossi, più noto col nome di Iano Nicio Eritreo, nella sua *Pinacotheca* dice che il Rinuccini seguì in Francia la Regina Maria per un sentimento, se non d'amore, almeno di ambiziosa galanteria verso di lei. « Mariam Mediceam, Galliae Reginam, non majori ambitione, quam vanitate adamavit: quam etiam, honoris gratia, prosecutus est euntem in Galliam » (1).

Quella corte verso Maria dei Medici, che l'Eritreo contemporaneo ammetteva come determinata da vanità, più che da passione, per molti dei posteri, specialmente per quelli che han creduto i poeti non potere amare se non principesse e regine, divenne indizio di vero amore. Alcuni scrittori francesi andarono anche più in là, af-

[1] Ediz. cit. - pag. 62.

fermando che il Rinuccini si credesse amato dalla Regina, e che s' andasse vantando di questo presunto amore. Così il Costil-Blaze [1]. « Rinuccini s' etait mis en tête que Marie de Médicis l' aimait. Il la suivit en France, et fut assez étourdi pour confier ses espérances ridicules à quelques personnes. Les railleries que l' an en fit l' obligèrent enfin à retourner en Italie ».

Tra quelli che in Italia più recentemente s' occuparono della questione, il Fiacchi ed il Mazzoni negarono il romanzesco amore; fondandosi però soltanto sulla relazione d' Ottavio, che adduce a motivo del suo viaggio il credito del Delfinato: al Meda quest' unico documento sembrò con ragione in questo particolare sospetto, e ad ogni modo insufficiente; non osò quindi nè ammetterlo, nè negarlo. A me sembra di poterlo negare con più numerosi e validi argomenti.

Anzi tutto le rime d' amore per la cantante, che fu la vera e lunga passione del poeta, appaiono scritte quando egli era an-

(1) *L' Opèra Italien* (1548-1856) - (Paris 1856 - pag. 24, nota.

cor giovane, quando cioè avrebbe dovuto amare la principessa Maria; poi quelle scritte per costei non contengono altro che le solite frasi di adulazione, comuni a molti poeti dell' età sua. Mai nulla che riveli qualcosa più d' una fredda ammirazione cortigiana; e si che un vero sentimento avrebbe pur dovuto talvolta prorompere, attraverso le gelide frasi, che la convenienza imponeva! Inoltre se la Principessa Maria si fosse accorta della passione ispirata al Rinuccini, (e trattandosi d' un innamorato poeta, ed assiduo alla sua corte, se ne sarebbe certamente accorta), sposa novella com' era, non gli avrebbe certo permesso di seguirla in Francia; o tutt' al più l' avrebbe rimandato a Marsiglia, dove fece tornare indietro la maggior parte dei gentiluomini che l' avevano accompagnata fin là; ritenendo « solamente con sè quelle persone che giudicò più necessarie per il suo servizio ».

E una volta giunto in Francia, non avrebbe preso tanto a cuore l' affare di lui, da scrivere lettere *efficacissime,* e da raccomandarlo anche a viva voce a chi lo poteva giovare [1].

(1) V. cit. *Relazione.*

L'affermazione del Castil-Blaze e, prima di lui, del Baillet e del Dott. Menagio [1], che cioè Ottavio alla corte di Francia fosse oggetto di riso, e che finalmente dovesse tornare in patria per fuggire il ridicolo, mi sembra anche più inverosimile di quella del suo amore per Maria. All'Archivio di stato di Firenze ho sfogliato buona parte del carteggio [2] che i numerosi fiorentini, andati in Francia insieme alla loro principessa, tenevano con amici in patria, e non m'è venuto fatto di trovarci neppure un accenno a quelle *railleries*, che gli scrittori Francesi vorrebbero; benchè in esso si rivelino tutti gl'intrighi che funestarono la corte di Enrico IV, e le lunghe ed aspre inimicizie tra il Concino e la sua amante Eleonora da una parte; ed il Residente Baccio Giovannini e le altre dame della Regina [3] dall'altra. Mi parrebbe strano che tra quei cortigiani, i quali pur dovevano invidiare al Rinuccini e l'ingegno ed i speciali favori del re, nessuno abbia sfo-

(1) *Menagiana* - Vol. III, pag. 264.

(2) V. *Carteggi e affari* di Francia.

(3) V. su questi intrighi Galluzzi, op. cit. l. V cap. X.

gato il suo mal animo scrivendo in patria dei motteggi e delle beffe con cui si burlavano del gentiluomo d'Enrico IV; qualora queste beffe avessero avuto altro fondamento che la vivace fantasia francese. Infine, che egli non partì dalla Francia per il ridicolo, in cui secondo il Castil-Blaze era caduto alla corte, appar manifesto da ciò: che prima della partenza si recò dalla regina, e ne ebbe due lettere [1] per il Gran Duca e per la Gran Duchessa di Toscana; e poi dal suo ritorno per ben due volte alla corte di Francia. La regina Maria non avrebbe certo date sue lettere a chi doveva partire perchè s'era vantato d'essere amato da lei; nè gli avrebbe permesso di tornare più al suo cospetto.

Così mi pare d'avere sfatato la leggenda dell'amore del Rinuccini per Maria de' Medici. Certo era bello immaginare il gentiluomo fiorentino innamorato della sua principessa, e figurarselo alla mente quando nelle sale magnifiche del palazzo Pitti sussurrava a lei i suoi versi, e la voce commossa e lo sguardo appassionato erano di essi più elo-

(1) Riportate a pagg. 57, 58.

quenti; e quando, chiuso nella sua stanza, scriveva l' *Euridice*, destinata a rendere più splendide quelle nozze, che per l'amata sarebbero un trionfo ed uno strazio per lui; e quando, solcando il Tirreno, seguiva con sguardo triste ed immoto la scìa della nave dorata, conducente Maria già sposa al suo Re! Tutto questo era bello, come era bello immaginare il Tasso innamorato della pensosa duchessa Eleonora; ma la critica non soffre di sentimentalismi vani, e rinunzia al bello per cogliere il vero.

Se primo movente dell'andata del Rinuccini in Francia non fu l'amor suo per la Regina Maria, tale non dovè essere neppure il credito del Delfinato, che sembra piuttosto affacciato come un pretesto per carpire il consenso ai fratelli. La ragion vera va, a mio parere, cercata nel carattere stesso di Ottavio: desideroso di novità, avido di piaceri e di gloria, fu attratto dalla visione abbagliante di una corte lontana, più splendida di quella di Firenze, dove era già da tempo accetto alla Regina, e dove il Re lo conosceva per fama e l'aveva indirettamente invitato.

Nei tre anni che il Rinuccini fu in Francia non prese alcuna parte agli interminabili intrighi dei suoi concittadini contro il Residente del G. Duca Can. Baccio Giovannini; che anzi s' interpose come paciere tra esso e Concino Concini [1]. Nè dimorò sempre a Parigi; ma fece più d' un viaggio, come appare dal seguente brano d' una lettera di Francesco Romena, segretario del Residente, in data 21 maggio 1602: « Il Sig. Guicciardini non è ancor tornato d'Inghilterra, ma non può solo stare; tornò il Sig.

(1) Firenze - *Archivio Mediceo* - *Legazione di Francia* - Dispacci del Residente Can.° Baccio Giovannini e del suo Seg.° Francesco Romena dal 1600 al 1601. N. 4616 - Filza XXVI - pag. 496 b e seg. - Il Giovannini, addì 11 giugno 1601, scrive al Gran Duca d' aver pregato il Rinuccini, perchè chiedesse al Concino un abboccamento per lui; e continua:

« Il S.r Ottavio approvando il mio pensiero et lodandomi... andò da lui, et facendolo cadere in questo proposito, lo persuase con molte ragioni a concorrere con la mia volontà di pacificarci ». Tuttavia non se ne fece nulla: allora, aggiunge il Residente, « pregai di nuovo il S.r Ottavio, che mi facesse gratia di tornar (dal Concino)... Non lasciò di tornarvi, et quando il S.r Concino sentì che io desideravo di abboccarmi seco, dice il S.r Ottavio, ch' egli rispose subito, quasi in collera : che mi vuol' egli dire, che mi vuol' egli dire ? ....»

Onde il paciere, sventurato per la seconda volta, concludeva la relazione delle pratiche inutilmente fatte, con queste parole: « Viddi, che *induratum erat cor pharaonis* ! »

Rinuccini.... et poi se ne è ritornato, andò in Fiandra a spasso » (1).

A Parigi, come già prima a Firenze, prese larga parte alle feste della Corte, specialmente agli spettacoli di musica e di ballo; anzi, secondo il Negri, sarebbe stato il primo ad introdurre in essa il ballo (2): « Cangiò, così dice, quella reggia in un degno Teatro delle sue belle qualità, della sua varia e molta letteratura, e soprattutto dell' amenissima sua musa, che laureata nell' Accademia Fiorentina condusse seco a fare ogni pompa più splendida nella Francia. Calzatala di coturno, volle che fosse la prima ad introdurre e condurre in quel Reale Teatro in musica il ballo, e rinnovasse con più diletto l' antico costume di recitare le Tragedie e Commedie col Canto ». Però errava il Negri, attribuendo al Rinuccini il vanto d' avere il primo introdotto il ballo, accompagnato da poesia e da musica, alla corte di Francia; esso spetta bensì ad un altro italiano, al piemontese Baltsarini,

(1) Filza XXV, p.te II, pag. 171.

(2) G. Negri - *Istoria degli scrittori fiorentini.* - Ferrara 1722 - pag. 441.

chiamato dai francesi *Beaujojeux* [1], che nel 1580-81 compose balletti rappresentati al Louvre avanti a Caterina de' Medici. Più giustamente del Negri, l'Arteaga, dopo avere ricordato il Baltsarini, aggiunge che il Rinuccini [2], « allorchè accompagnò la Regina Maria de' Medici, il gusto delle cose musicali grandemente promosse ». Anche le sue poesie serbano traccie dell' impegno preso per gli spettacoli teatrali alla corte di Enrico IV. Il cod. palat. 249 [3] conserva un *Prologo* in persona della musica, dove essa raminga dalla Toscana, dice d' essersi rifugiata in Francia.

Però colà dalla poesia e dalla musica lo distrassero spesso varie brighe: non solo quelle lunghe e difficili del suo affare, ma anche le turbolenze e le guerre di quel regno;

(1) V. Castil - Blaze - Op. cit. - pag. 58.

[2] S. Arteaga - *Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano* - Venezia 1785 - vol. I cap. VI.

[3] a carta 249 b.

Ma forse ad onta di mia sorte rea
Spero di ritrovar non vil mercede
Là ve di gigli e d' or superba siede
Di virtù, di valor novella Astrea.

in una delle quali, per gratitudine verso il Re, poco mancò non si trovasse implicato. Lascerò che egli stesso narri queste brighe:

« Qui terminò il negozio nel quale non solo impiegai ogni industria, ogni mio talento, il favore del Re e della Regina, i meriti della mia servitù, ma messi a risico non piccolo quanto havevo al mondo, potrei dire la vita stessa. Non ha dubbio se il negozio sortiva altro fine, come per molti accidenti poteva avvenire, che il tempo, le fatiche, le spese e tutto si sarebbe perduto senza speranza di rifarsi, et io ne vissi in continuo timore, suscitandosi ogni dì in quel Regno turbolento sospetti e occasione di guerra; hora per Sedan, per la congiura di Marsilia, per la fortezza di Mes, per la congiura di Navarra e per i continui disgusti che nascevano su' confini. Ma il caso di Birone passò così avanti, che il Re si partì di Parigi risoluto di andare in Borgogna, e si fermò in Fontanablò (sic!) attendendo la nobiltà e i soldati della guardia. Il Signore Piero Guicciardini, che non era stato in Parigi più che duoi mesi, fece spesa in Cavalli ed altro per seguitare il Re; quello che si appartenessi di fare a me è facile a

intenderlo, considerisi in che necessità e in che strettezza di partiti mi trovassi, e s' io potevo e dovevo ritirarmi in tale occasione ». Sembra però che potesse fare a meno di porsi a seguito del Re, poichè senz' altro conchiude la sua relazione così: « Non vorrei che il raccontamento de' favori ricevuti mi fussi attribuito a vanità, non havendo io havuto altro fine in raccontarli che di provare che la riscossione fatta depende totalmente da me, mediante quella protezione, della quale proccurata molt' anni avanti, seppi valermene a tempo; parlo moralmente, confessando che tutto depende dalla Sapienza eterna, la quale per più sua gloria bene spesso adopra i più vili strumenti nelle più sublimi operazioni ».

Il Rinuccini non aveva ancora passati in Francia tre anni, quando tornò in Firenze; non perchè il ridicolo dei cortigiani gli rendesse intollerabile il soggiorno a quella corte, ma forse perchè quella vita arida e vuota gli era venuta a noia; e l'animo bramava circondarsi dell' affetto degli amici e dei parenti, cui ormai poteva vantarsi dell' accordo concluso coi loro debitori. La data precisa della sua partenza

dalla Francia m'è offerta da due lettere, già ricordate, della Regina Maria, ch'io trovai scorrendo all'Archivio di stato di Firenze, l'intiero carteggio di lei (1).

Eccole:

A ma tante la Grand -
Duchesse de Toscane.

Ma tante

Encore que le s.r Octavio Rinuccini présent porteur, vous informe bien particulièrement de toutes occurrences dedeça, neanmoins, je n'ai pas voulu délaisser de vous faire ce mot, por me ramentevoir en vos bonnes grâces, et vous prier me conserver toujours votre amitié, et de faire pareil éstat de la mienne en votre endroit; me remettrant du surplus sur le s.r Octavio por prier Dieu, ma tante, quel vous conserve en parfaitte santé.

De Villers Cotterets, ce 10 Ior de Iuillet 1603.

autografo { V.re bien bonne et aff.nèe nièpce
Marie.

[1] *Carteggi e affari* di Francia - n. 4729 Mediceo. *Lettere* della Regina Maria di Francia scritte dal 19 di novembre 1600, a tutto ottobre 1616 al Gran Duca Ferdinando et al Gran Duca Cosimo: pag. 77, 78.

A mon oncle le Grand -
Duc de Toscane.

Mon oncle

(dopo aver parlato della salute del re Enrico IV, continua)........ Il se porte très bien maintenant, Dieu merci, et moi et mes enfans, aussi comme vous pourra dire le s.r Octavio Rinuccini présent porteur, sur le quel je me remettrai aussi de tantes autres nouvelles dedeça, por prier Dieu, mon oncle, quel vous confirme en parfaitte santé.

De Villers Cotterets, ce 10 Ior de Iuillet 1603.

autografo { V.re bieu bonne et aff.nèe nièpce
Marie.

Villers Cotterets è nel Dipartimento dell' *Aisne*, affluente dell' Oise, capoluogo Laon. Le due lettere hanno la data del 10 luglio 1603, che deve coincidere con quella della partenza del Rinuccini, o di poco precederla. Egli poi ritornò altre due volte alla corte di Francia; ma di questi suoi nuovi viaggi non ho altra prova all' infuori

di un accenno assai vago, contenuto nella sua relazione, la quale finisce di parlare del credito con queste parole: « Con l'aiuto del Visconte Paqquiers verso la fine d'agosto 1604 si riscosse l'ultimo pagamento, da mille scudi in poi, i quali si riscossono non senza lite la *terza volta* ch'io ritornai alla Corte, servendo la Sig.ra Ginevra Rinuccini (1) chiamata dalla Regina ». Ciò mostrerebbe che il secondo viaggio avesse luogo nell'agosto 1604, quando si riscosse quasi intera l'ultima rata del pagamento; ma non ci fornisce alcuna indicazione riguardo al terzo.

Tuttavia è certo che, nella prima metà di settembre del 1604, Ottavio era in patria, come rilevo dalla seguente lettera del maestro G. Caccini, pubblicata dal Prof. R. Gandolfi nella *Rivista Musicale Italiana* (Anno 1896 - fasc. IV - pag. 718 e seg.):

(1) Ginevra figlia di Lorenzo Bartolini, sposò Giovan Paolo di Niccolò Rinuccini nel 1602. Fu dama d'onore della G. Duchessa di Toscana Cristina di Lorena, e fu chiamata in Francia dalla regina, che volle da lei essere assistita in un parto.
(Nota dell' Aiazzi alla Relazione).

« Molto Illmo mess. On.do

16 settembre 1604

Il Sig.r Ottavio Rinuccini mi ha detto per parte del Gran duca mio Signore, che vuole che io insieme con le mie donne (cioè le figlie Francesca e Settimia, cantanti bravissime) andiamo in Francia alla corte, e questo per esserne stato richiesto da loro Maestà, per sei mesi; ma che dubitava che io non potessi per la mia malattia hauta in una gamba.........

(Chiede poi al Granduca, regolare permesso di andare in Francia).

Di V. S. Molto Ill.re

S. Giulio Caccini di Roma ».

Questo documento vale anche a mostrare che il Rinuccini godeva la dimestichezza del Granduca, e l'amicizia de' più famosi compositori di musica che fossero allora in Firenze, in guisa da poter essere intermediario tra l'uno e gli altri [1].

....

[1] Così il maestro Giovan Maria Lugaro, Trentino, scriveva al duca di Mantova:

« Di Parigi li doi 7bre 1606.

È pur certo che nell' estate del 1607 Ottavio era ancora a Firenze, a comporre l' *Arianna*; (2) e di lì probabilmente non si mosse più per lunghi viaggi, pure allontanandosi qualche volta per presiedere le rappresentazioni de' suoi melodrammi. Così nel maggio 1608 lo troviamo a Mantova, alle nozze del principe Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia; per le quali si dava la prima volta l' Arianna.

Ma nell' estate era di nuovo a Firenze, come mostrano tre sue lettere al Cardinale Ferdinando Gonzaga, pubblicate dall' Ademollo (3), e tratte dall' Archivio di Mantova.

« Quando il signor Ottavio Rinuccino mi scrisse che V. A. S. si contentava che io me ne tornase al mio servitio scrissi subito a V. A. ringraziandola di tanta gratia etc. etc. ».

Lettera pubblicata da A. Bertolotti - *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo* XV *al* XVIII. (Milano, Ricordi).

(2) Davari [op. cit.] riporta una lettera del Monteverde, che nel settembre dell' anno 1607, lo mostra intento a musicare l' *Arianna*. V. anche pag. 100, nota (2) del presente Studio.

[3] Alessandro Ademollo - La *bell' Adriana* ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova. (Città di Castello 1888). Pag. 66 e segg.

Ill.mo e Re.mo Sig.r P.ne Col.mo

L' Ode ha fatto stupire, e con ragione, il Sig. Giov. Batta Strozi, et Minerbetti, altri per hora non l' ha veduta.... se manderà l' altra sarà carissima e raddoppierà la meraviglia, la quale

In verità esse mostrano qualcosa più d' una data, svelandoci una parte non bella del carattere di Ottavio, e qualche sua occupazione indegna d' un gentiluomo. Parlano spesso di un'ode del Cardinale con adulazione smaccata e d'un *amico* di lui che ha « molti pretendenti », che « non scrive per non parere *importuna* », e che il Rinuccini custodiva a Firenze, sotto la sua protezione e sorveglianza. Nell' ottobre dello stesso anno (1608) altre nozze principesche l' occuparono, quelle cioè di Cosimo II, figlio di Ferdinando I, con Maddalena d' Austria; ad esse però non prese parte

....

è grande, molti se ne rallegrano.... hora che le occupazioni lo permettono, trastullisi colle muse, che certo non credo, che non siano state mai le più liberali, che seco.

Detti la lettera all' amico, o che allegreza, non si può esprimere certo si porta bene del tutto, non manca già qualche fastidiuzo, come interviene, molti pretendenti, ma di tutto è da ridersi, il tempo matura, maligni non è carestia, al tutto s' andrà riparando. A settembre avemo le noze, non posso dirle in quanto al sospetto, se non l' istesso, e se io havessi a dire direi ch' il dubbio diverrà certeza. Son servitore humile a V. S. Ill.ma e humilmente le fo riverenza.

Di Firenze, li 20 di Giugno 1608.

Di V. S. Ill.ma

Devt.mo e Humiliss.mo
Ottavio Rinuccini.

come poeta, bensì come gentiluomo fiorentino, accompagnando con altri a Berzighella il Marchese Salviati, destinato ad accogliere gli sposi (1).

Da una lettera all' amico protettore Ferdinando Gonzaga, rilevo che nel 1609 fu *console* degli *Elevati,* accademia musicale che era sorta due anni innanzi a Firenze, per opera specialmente di Marco da Gagliano maestro in Sta Maria del Fiore, e continuava le tradizioni della famosa *Camerata* del Conte Bardi di Vernio (2). Nel 1612 il Cardinale Ferdinando succedeva, nel principato di Mantova, al fratello Francesco, morto di soli 26 anni; ed il Rinuccini godendo della nuova dignità di lui, s' affrettava a fargli riverenza e ad offrirgli i suoi servigi. (Lettera del 9 gennaio 1612) (3). Poi per qualche

[1] *Descrizione* delle feste fatte per le nozze di Cosimo... de' Medici e Maddalena d' Austria... (Giunti 1608) pag. 73.
« Gentil' Huomini e Cavalieri che accompagnarono Lorenzo Salviati Mar. di Giuliana a Berzighella: Cav. Carlo de' Bardi - Giovanni Martelli - Giovanni Dini - Girolamo Semmai - Luca degli Albizi - Manente Buondelmonti - *Ottavio Rinuccini* - Cav. Ugo della Gherardesca. »

[2] V. lett. di O. R. in data 5 agosto 1609 in Ademollo - op. cit. pag. 57. Sulla *Camerata* v. pag. 71.

[3] Ademollo - op. cit pag. 198.

anno non sappiamo più nulla di lui, finchè nell'aprile 1616 va a Bologna con Iacopo Peri per la rappresentazione dell'*Euridice*, ordinata dal Cardinale Legato; e per la sua soverchia intromissione nello spettacolo, fa scrivere ad un buon bolognese: « il S.r Ottavio fa più da musicho che da poeta onde è cosa ridicolosa, et io in quanto me credo che facciano alle spalleggiate insieme » (1). Di là lo stesso Rinuccini scrive al principe di Mantova: « Venerdì s'aspetta gli Ill.mi Levi, Bevilacqua e Rivarola; in 4 giorni forniranno i regali apparrecchiati, una giostra a rincontro, l'Euridice in privato, e un palio. Io subito verrò a ricevere l'onore de' suoi comandamenti » (2).

Da queste ultime parole appare che da Bologna ei si recasse a Mantova; dove fu di certo nel maggio dell'anno seguente (1617) per le nozze di Ferdinando, non più Cardinale, con Caterina de' Medici, sorella di Cosimo II (3). Però nelle feste che ebbero

[1] Lett. del Cav. Andrea Barbazza, pubblicata dal Davari - op. cit. pag. 35, in data 27 aprile 1616.

[2] Lett. di O. R. pubblicata dal Davari - op. cit. pag. 35.

[3] V. Lett. di raccomandazione di Caterina Duchessa di Mantova (8 maggio 1617) - Ademollo - op. cit. pag. 236, riportata a pag. 113 (nota) del presente Studio.

luogo per tale occasione, non si rappresentò nessuno dei suoi melodrammi, bensì la *Galatea* del Chiabrera. Non si conosce nessun' altra notizia degli ultimi anni del Rinuccini, che però attraverso qualche poesia appaiono travagliati dalla sventura ([1]). In due sonetti accenna ad un suo *esilio* da Firenze, su cui nulla so di preciso; ma che non mi sembra metaforico:

... cor non veggo, e pur m' affisso e 'nterno
Cui dell' *esilio* mio pietà riscaldi ([2]).

Il secondo comincia con una tenera immagine:

Innocente fanciul dal patrio seno,
Ove soavemente ei si nutriva,
Rassembro esposto in solitaria riva,
Hor che di fredda neve il crine ho pieno
. . . .
. . . . . ahi! chi mi priva
Del *caro nido*, o mi raccoglie almeno? ([3])

(1) V. Quartine al Sig. Cosimo Minerbetti:
.... ratte al fuggir de' giorni miei
Dieder le penne al vol l' hore serene.
Languir sentii del core ogni virtute,
Poco mancò ch' io non perdei me stesso:
Troppo mal fortunato in terra nacqui
Troppo il mondo provai scortese e ingrato....
Poesie - ed cit - pag. 210.

(2) Poesie - pag. 228.

(3) loc. cit.

Da questi affanni venne a consolarlo un ultimo amore (se a quell' età l' affetto merita ancora questo nome) per una *Margherita gentile,* cantante pur essa, giovanissima d' età, ma profondamente malata, forse del male che alle giovani vite non perdona! Il povero vecchio s' accora al pensiero che la fanciulla possa morire prima di lui, e insieme co' suoi versi le invia voti e fiori:

Deh, se questa Angeletta il ciel pur vole
Che nel mondo non più, ma lassù canti,
Deh, me che tanto a lei qui venni avanti
Sciolga primier, ch' avanti ancor men vole (1).

Così l' amore colora d' un' ultima luce crepuscolare la vita sua, come egli aveva già preveduto:

Forse de' giorni miei l' Occaso ancora,
Se mi vidde 'l mattin, vedrammi amante (2).

Ma questo tardo amore non ricorda più l' ardore sempre crescente del mattino, nè la vampa del meriggio; serba soltanto la tenue melanconia del tramonto.

Di quest' ultima fiamma il poeta ha lasciato il nome, il quale unito all' arte del

(1) Poesie - pag. 232.
(2) Poesie 233.

canto, coltivata dalla fanciulla, mi fa sospettare che si tratti di Margherita, figlia di Francesca Caccini, attrice, cantante e poetessa fiorentina. Di lei così parla, da buon seicentista, il monaco Vallombrosano Severo Bonini (1):

« Questo ricco oceano di virtù, (Francesca Caccini) generò indi a poco una Margherita, la quale nutrita nel suo amoroso seno, e gustati li suoi dulcissimi latti, cresciuta in età divenne così lucida e splendente in questa professione del canto, che ciascuno ammirava la sua voce suavissima, quasi in canna d'argento risonante ». Ad ogni modo, fosse o no la figlia di Francesca Caccini, la gentile Margherita morì; e il vecchio amante con un sonetto ne pianse la morte (2).

Questo triste episodio dovè crescergli in cuore l'amarezza dei disinganni provati; l'assalì la paura della morte vicina, e si diè tutto alle pratiche religiose (3). Allora

(1) Discorsi e regole sopra la musica e il contrappunto codice Riccardiano 2218, c. 85b.

(2) Poesie - pag. 235.

(3) Eritreo - loc. cit. - « Sed postea... omissis amatoriis nugis, ad quas erat mire propensus, tandem ad se rediit; quaeque

dovè passare lunghe ore nella chiesetta di S. Remigio, ispirante tanta devozione nella sua gotica semplicità, posta proprio di fronte alla casa sua; allora, lasciati gli argomenti amorosi e mondani, scrisse soltanto poesie spirituali e panegirici in lode dei Santi.

S' andava così apparecchiando alla morte che lo colse il 28 marzo 1621 ([1]): questa data precisa, prima d'ora sconosciuta, riuscii a trovare nell'Archivio di stato di Firenze ([2]). Visse pertanto 59 anni, mesi 2, giorni 8, conforme aveva accennato il Chiabrera, nell' elogio di lui: « Giunse sull' orlo dei 60 anni, e morì in Firenze là dove nacque di sangue ben chiaro, lasciando non punto vile la memoria della sua vita ».

ratione antea non perspexerat, sacietate abjecit, experiendo contempsit, totumque ad pietatis amorem et studium animum contulit: in quo demum Florentiae diem obiit extremum ».

[1] Fu sepolto nella cappella gentilizia dei Rinuccini, posta nella sacrestia di Sta Croce, e descritta minutamente dall' Aiazzi (Op. cit.): però in essa uon v' ha alcuna lapide che ricordi al poeta; benchè ve ne siano parecchie per suoi consanguinei.

(2) L' Archivio delle arti fiorentine de' Medici e Speziali - anno 1621 - sotto la data del 28 marzo, segna tra gli altri:

☞ Ottavio di Franc. Rinuccini in Sta +

La mano che precede il nome indica che l' estinto era illustre.

Il Chiabrera aveva avuto agio di conoscerlo nelle frequenti sue visite alla corte di Ferdinando I, e a quella di Mantova, e gli fu amico finchè visse; gl' indirizzò la decima canzonetta amorosa, ne pianse la morte con un epitaffio, e lo lodò anche in fine del dialogo: *Il Vecchietti* [1]. Ebbe amico anche un altro dei più famosi poeti dell' età sua, il cavaliere Giambattista Marino, che nella sua *Galleria* dei letterati amici, gli pose in bocca il seguente epigramma, concettoso ed enfatico:

Della sposa d'Orfeo
Cantai, novello Orfeo, gli aspri lamenti;
Della bella di Creta i mesti accenti,
E della vaga figlia di Peneo
Le fortune dolenti.

Quella alberga in Averno,
Fra le stelle e gli Dei questa è traslata,
L'una in pianta è cangiata,

[1] *Dialoghi dell' arte poetica.* [Venezia 1830].
L' epitaffio è il XVI, tra quelli del Chiabrera; e dice:
.... Rinuccino che pregi crebbe all' Arno
Dolce cantando, e sulla nobil scena
A' Cigni Peregrin die' meraviglia
Per modo tal che si fe' caro a' Regi.
. . . .
V. Chiabrera - *Rime* (Roma, 1718) - parte II, pag. 295.

Tal che risuonan del mio pianto eterno
Terra, Cielo ed Inferno.

Quando fu scritto quest' elogio, il *novello Orfeo* era ancor vivo, e se ne dovè compiacere perchè lo ricopiò di sua mano nel volume delle sue poesie (1). Egli godè anche più strettamente l'amicizia e la stima dei numerosi letterati fiorentini. Bastiano de' Rossi (l'*Inferigno* della Crusca) scrivendo di alcuni suoi madrigali, lo dice: « giovane, gentiluomo di questa patria, per molte rare sue qualità ragguardevole » (2).

Ben più larghe lodi gli furono date da Alessandro Adimari, che dettò la seguente epigrafe per la morte di lui:

[1] Cod. palat. 249 - c. 187b.

(2) Descrizione dell' apparato e degli Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze di D. Ferdinando... Medici e Cristina di Lorena. - Firenze 1589 - pag. 20.

OTTAVIO RINUCCINI
DELIZIA DELLE MUSE E DEI FIORENTINI CAVALIERI SPLENDORE
FATTOSI CONOSCERE PER TALE NELLE PRIME CORTI
D' ITALIA E DI FRANCIA
CON LA DOLCEZZA DELLA SUA PENNA
COLLA SOAVITÀ DE' SUOI COSTUMI
S'ACQUISTÒ L'UNIVERSAL BENEVOLENZA ED APPLAUSO
PARLANO DI LUI GLORIOSAMENTE I SUOI PROPRI VERSI
ONDE A NOI SOLO TOCCA A DEPLORARE LA SUA MORTE
ED A STUPIRE DELLA SUA RARA VIRTÙ
CHE PER NON MORIR GIAMMAI
NELLA DAFNE NELL' EURIDICE E NELL' ARIANNA
SUOI DRAMMATICI COMPONIMENTI
CH' HANNO RAVVIVATO LA PERDUTA MANIERA DEGLI ANTICHI TEATRI
S' È RESA IMMORTALE [1].

[1] A. Adimari - Melpomene - elogio 43. Segue il sacr.
« Piansero al morir tuo di Cirra appresso ».
Lo stesso Adimari nomina con lode il R. nel suo *Pindaro*.

Lorenzo Franceschi, cui il R. aveva indirizzato un sonetto (Poesie - pag. 131) ne pianse la morte con una canzone, citata in parte dal Salvini (Op. cit. - pag. 458) - Dalle poesie e dalle lettere di Ottavio appare che egli fu amico anche di Gio: Battista Strozzi, il *giovane*, non solo elegante scrittore di madrigali, ma mecenate eruditissimo; di Michelangelo Buonarroti e di Scipione Ammirato, i *giovani* anch' essi, anzi a quest' ultimo indirizzò un sonetto (Poesie - pag. 110); dei due Dati Giulio e Michele e di altri molti.

Però in patria non gli mancarono neppure gli emuli, specialmente tra i suoi imitatori nel melodramma.

Francesco Cini, autore della *Tetide*, musicata dal Peri, che sperava fare rappresentare per le nozze del principe Francesco Gonzaga, si rivela per uno di questi in una lettera al Cardinale Ferdinando ([1]). Ma di queste miserie, da cui nessun poeta andò esente, dovè compensare il Rinuccini l'amicizia dei Fiorentini e dei Toscani più illustri; tra i quali, oltre i menzionati, ricorderò Galileo Galilei ([2]) e Filippo Sassetti scienziati; il Gian Bologna ([3]) ed il Bronzino ([4]) artisti; tra gli eruditi di musica Giovanni Bardi di Vernio, che l'accolse nella sua *Camerata*, ed il padre Angelo Grillo, grande amico del Tasso; e tra i maestri Iacopo Peri, Giulio Caccini, Marco da Gagliano, Giovan Maria Lugaro, e, più famoso di tutti, Claudio Monteverde.

[1] V. Davari - op. cit. - pag. 98. Il melodramma migliore del Cini è: *la Notte d' Amore.*

[2] V. son: pag. 215.

[3] V. sonetto sul ratto delle Sabine - pag. 108.

[4] V. sonett: sulla S.ta Giuditta - pag. 108; e S.ta Cecilia - pag. 109.

Certo tra tutte le arti belle, dopo la poesia, amò specialmente la musica, pur non conoscendola, perchè era dotato di squisito senso musicale. Piero Bardi, in una sua lettera a G. B. Doni (1), lo chiama « Buon poeta e Maestro insieme »; ma in questo caso il titolo di *maestro* va inteso in senso assai largo, poichè lo stesso G. B. Doni, di poco posteriore al Rinuccini, così ne parla: « Grandissimo aiuto ricevè il Monteverde dal Rinuccini nell' Arianna ancorchè non sapesse di musica (supplendo a ciò col suo giudizio finissimo e con orecchia esattissima che possedeva, come anche si può conoscere dalla qualità e testura delle sue poesie) » (2). In altro luogo: « colla naturale leggiadria dello stile ebbe congiunta un'orecchia esquisita, oltre il gran credito ch'egli aveva appresso i Principi e tra i Letterati e Musici, onde era rispettato ed ubbidito puntualmente, e volentieri erano da loro abbracciati i suoi ricordi e insegnamenti ».

[1] da Firenze 16 dicembre 1634. - V.
A. Ademollo - I *teatri di Roma nel sec.* XVII. Appendice I - (Roma 1888)

[2] G. B. Doni - *Trattato della musica scenica* - (Firenze 1763) - Cap. IX° e XLIV.

Questa sua inclinazione per la musica influì a fare di lui il primo scrittore di melodrammi. Ma di ciò a suo luogo: qui tenterò di delineare il ritratto fisico e morale del Rinuccini, servendomi delle testimonianze de' contemporanei e degli scritti di lui.

L'Eritreo (1), a questo proposito, ha lasciato scritto: « Forma fuit eleganti, natura quae mediocrem aliquanto exederet sed decora, membrisque inter se apte cohaerentibus, facie honesta, ore modesto et, quod dignitatis multum haberet, moribus elegantissimis, praestanti facundia: quibus corporis animique dotibus, et versuum suorum elegantia fretus, illustres genere et forma mulieres sectabatur, earumque sibi voluntates allicere conabatur ».

Di questa costante ammirazione per la bellezza, e forte inclinazione ai piaceri d'amore, fanno ampia testimonianza anche le sue poesie:

Ove scorsi beltà fondai mia spene
Dati, nol niego, e d'un bel guardo adorno
Nutrimi un tempo; e dolce al core intorno
Furmi d'un aureo crin lacci e catene (2).

[1] Op. cit.
[2] Poesie - pag. 207.

. . . .
. . . . . quasi tempio dell'antica Veste
Sfavillaronmi in sen perpetui ardori [1].

Anche il Chiabrera ricorda la signorile eleganza de' suoi costumi. « Nè solo suo pregio furono le poesie, ma suoi costumi furono oltremodo gentili usando fra le persone; nè parve poeta da riporsi fra luoghi solinghi, ma sì da passeggiare per palagi reali ed altissimi, e da fare con buona accoglienza raccorre le muse nelle stanze degli altissimi principi » [2].

Alla gentilezza delle maniere corrispose quella dell'animo, mite ed affettuoso con tutti. Già s'è visto come in Francia, lungi dal parteggiare, come gli altri fiorentini, o per il Giovannini o per il Concino, s'interponesse fra i due per comporre il lungo dissidio: citerò anche qualche brano delle sue poesie più intime, donde appare che come non fu ostile a nessuno, così non fu punto avaro:

. . . . . unqua per me le gemme e l'oro
Non saettar se non torbidi rai,
. . . . . al par di me stesso ogn'altro amai [3].

[1] Poesie - pag. 235.
[2] Elogio cit.
[3] Poesie - pag. 277.

. . . .

. . . . . ciascuno amai, nessuno offesi,
Anzi gli estinti ravvivai ne' carmi (1)

. ; . . . .

. . . . . custode non fui d'argento e d'oro,
Nè il confin dilatai de' patrij campi.

Ben d'alma fronde inghirlandar le chiome
Sommo mio studio fu, soave cura;
Si forte paventai che tomba oscura
Col fragil vel, non racchiudesse il nome (2).

Il desiderio della gloria fu, dopo l'amore, la sua passione principale; passione certo nobilissima quando s' accompagni colla modestia propria dei grandi; ma egli invece si credè alla gloria troppo vicino, sentì troppo altamente di sè, come mostrano passi innumerevoli delle sue poesie. Ne citerò uno solo, nella sua iperbole caratteristico:

. . . se . . . non verrò manco
Nel fior degli anni ad honorarmi inteso,
Sarò forse sì lungi un giorno inteso,
Cigno canoro più quanto più bianco,
Ch' il Trace anchor, non pur l' Ibero e 'l Franco,
Saprà di che bel foco io vissi acceso (3).

---

[1] Poesie - pag. 228.
[2] Poesie - pag. 210.
[3] cod. palat. 249 - N° 82

Non gli *venne manco* la vita, ma la sua fama di poeta lirico non che arrivare in Tracia, è appena nota in Italia. Questi suoi vanti, troppo esagerati e troppo frequenti, gli procacciarono malevolenza, come ci prova una sua nota autografa all' ultima strofe della canzone scritta per Don Giovanni Medici:

Ne fia che nube tetra
D' oblio rinvolva i tuoi guerrier allori,
S' agli illustri sudori
Arma secura la celeste cetra;
☞ E taccia il vulgo humil s' alto non sale,
Ovè raggira il vol Cigno immortale.

« Nota che questi duoi ultimi versi fecion malvolere 'l poeta » [1].

A noi posteri non dispiace solo la sua soverchia presunzione, ma anche il suo carattere troppo cortigiano. Già s' è visto com' ei piaggiasse bassamente il cardinale, poi principe, Ferdinando Gonzaga, cui non sdegnava neppure far da mezzano: anche maggiore è la sua adulazione verso principi più potenti, come Enrico IV ed i Medici. Ma di ciò va in parte data colpa ai tempi,

[1] cod. palat. 249 - c. 100ª

che avevano quasi spento negli animi ogni senso di personale dignità; ed ai poeti rendevano impossibile il vivere fuori dell'ambito di qualche corte.

Ora, dopo aver narrato e descritto quel poco che era a me noto della vita e del carattere di questo gentiluomo fiorentino, bello e cortese, avido di piaceri, di amore e di gloria, mi sarà più facile lo studio dell'opera sua, e specialmente delle sue rime (1).

(1) Nella casa ove nacque O. R. ora palazzo Modigliani - Via de' Neri n. 6 - però nella parte che guarda Via de' Rustici, fu posta la seguente iscrizione:

OTTAVIO RINUCCINI
PATRIZIO FIORENTINO
LETTERATO ILLUSTRE E GENTILE POETA
SCRISSE IN QUESTA SUA CASA
LA DAFNE FAVOLA PASTORALE
PRIMO DE' SUOI DRAMMATICI COMPONIMENTI
CHE MESSA IN MUSICA DA IACOPO CORSI E IACOPO PERI
E RAPPRESENTATA IN CASA CORSI
NEL MDLXXXXIV
CON PLAUDENTE UNIVERSAL MERAVIGLIA
SPIRÒ NELL'ARTE UN ALITO DI NUOVA VITA
E FU L'OPERA MEMORABILE
ONDE S'INIZIÒ LA RIFORMA MELODRAMMATICA

(1) EDIZIONI

Raccolta di *Poesie* pubblicata da Pier Francesco Rinuccini ed cit. a p. 39 - nota (2).

EDIZIONI PARZIALI

Mascherata dell' Ingrate (Mantova - 1608).
Mascherata delle Bergiere [Firenze 1590].
Lodi de' giocatori di pallone (Firenze - Pignuci - 1609).
Versi sacri cantati... [Firenze - 1619].
Quartine in lode di B Vinta [Firenze - 1612].
Poesie musicali per cura di C. Vezzone [Ancona - 1888].

Canzonetta religiosa sul Natale pubbl. da G. Mazzoni [Commemorazione pag. 100) e più volte ristampata *anonima*, anticamente a Lucca, recentemente altrove.

F. Trucchi - *Poesie italiane inedite* etc. [Prato 1847 - IV - 101 - 127] pubblicò pure alcune poesie del R. però con molte confusioni.

CODICI

della Bibl. Nazionale Centrale di Firenze contenenti poesie del Rinuccini.

	Magliabechiani		Palatini	
Tutti miscellanei	Classe VII	cod. - 343	Cod. - 249	in gran parte autografi
		„ - 352	„ - 250	
		„ - 357		
		„ - 563		
		„ - 727		
		„ - 1169		
	Classe VIII	„ - 47		
	„ XIV	„ - 5		

CAPITOLO II.

Le Rime (1).

Edizioni e codici che le contengono. - Poesie amorose: veriste, petrarchesche, originali. - Poesie musicali: canzonette, madrigali, mascherate. - Poesie eroiche: canzoni. - Poesie morali. - Spirituali. - Varie. - Valore delle rime del Rinuccini.

Il Chiabrera, nel citato elogio del Rinuccini, scrive: « mise mano a diverse maniere di poesia »; ed infatti il suo canzoniere stampato, come i codici ancora inediti, contengono poesie d'ogni genere: amorose, musicali, eroiche, spirituali e varie. Ma come la fama di lui poggia principalmente sui me-

lodrammi, così le liriche mi occuperanno brevemente.

Quelle d' amore sono le piú numerose e svariate. - Alcune, appartenenti certo all'età giovanile, vibrano di voluttà sensuale e parrebbero opera di qualche poeta pornografico moderno: sono interessanti per disinvoltura di forma e vivacità di descrizione, che giunge talvolta ad un' audacia per quei tempi notevole.

Queste, naturalmente, non furono pubblicate, nè copiate in altri codici; anzi nei palatini che le conservano, sono cancellate con due freghi di penna ad X ([1]).

Delle poesie amorose pubblicate, molte sono d' imitazione petrarchesca; la quale si rivela pure nel principio e nella fine del canzoniere. Anche il Rinuccini, nel primo sonetto, confessa il suo *cieco e van desio*, e vuole trar gli altri d' inganno; e in due degli ultimi descrive la visione della donna amata; la quale, come la Laura dei *Trionfi*, confessa al poeta il suo amore, e spiega la

[1] Cod. palat. 249 - c. 74 a.
Cod. palat. 250 - ce. 33 a - 34 b.
Quella del cod. 249, la più audace di tutte, porta in testa « Per il Sig. Quintilio del Setajolo ».

sua severità, col desiderio di volerlo condurre al cielo. Alcune poesie serbano di quelle del Petrarca immagini, emistichii e versi intieri, come:

La donna mia, quasi novella Dea [1]

. . . .

Pensosa e bella, e memorabil giorno [2]

. . . .

Non era il biondo crin tra gemme involto
Che 'n pioggia d' or su gli omeri scendea [3]

. . . .

Piaga per allentar d' arco non sana [4].

Ma quando la poesia erompe da un sentimento vero e profondo, non serba più traccia alcuna d' imitazione; che anzi assorge ad una forza e ad un' originalità di pensiero e di forma, che è difficile trovare nei poeti contemporanei.

Così descrive il ribellarsi dell' anima innamorata in un momento di disperazione:

Dolorosi pensier, feri martiri
Del tormentato cor perpetui vermi,
E tu che sì rio giel nell' alma spiri
Angue infernal che più non so tacermi,

[1] Poesie - pag. 40.
[2] „ - pag. 44.
[3] „ - pag. 69.
[4] „ - pag. 218.

Ove raggio di sol mortal non miri,
    Tra rupi, e boschi solitari, ed ermi,
    Noierò tanto 'l Ciel ch'alfin s'adiri,
    E 'l varco a' gridi fulminando fermi.
Piangerò, griderò romito e solo,
    Nè turberò più lei, da cui partissi
    Amor, e fè sì lievemente a volo.
Nè pur del Cielo i lumi erranti e fissi,
    Ma tutte s'udiran mosse al mio duolo
    L'ombre ulular de' tenebrosi Abissi (1).

Qui non s'odono più i dolci sospiri e il pianto rassegnato del Petrarca, troppo mite e debole in amore; ma piuttosto i fremiti d'un'anima che, insofferente dell'amoroso giogo, vuole spezzarlo a costo di spezzare con esso la vita. Notisi l'efficacia dell'immagine de' *vermi*, dell'invocazione dei fulmini e l'armonia dell'ultimo verso così rispondente al concetto. Piacemi anche riportare la chiusa di questo sonetto contro una civetta:

Godi pur del mio strazio infin che puoi,
    Perfida, non fia più che alcuno inganni;
    Ormai son noti gli empi lacci tuoi (2).

....

(1) Pcesie - pag. 73.
(2) Poesie - pag. 105.

In un altro descrive il suo stato nella lontananza dell'amata, senza ricorrere ai soliti luoghi comuni ([1]):

Lungi dal guardo de' bei lumi alteri

. . . .

Non so quel ch'io mi cerchi, o quel ch'io speri.

. . . .

Nè pur le membra e i piè fiaccati e lassi,
Ma stanchi di pensar sono i pensieri.

Invano l'alba sparge i suoi colori,

« Che lontano da lei nulla non miro »,

Invano gli uccelli temprano i loro canti

« Che lontano da lei nulla non sento ».

Ben disse il Mazzoni, a proposito di questo sonetto, che il Rinuccini presentiva talvolta il Foscolo de' sonetti amorosi.

Ma non tutte le poesie, che erano manifestazione d'amor vero, hanno la stessa efficacia e vivacità di forma: quelle, per esempio, scritte dal poeta, già vecchio, per la *gentile Margherita*, sono soavemente delicate e melanconiche, come la dolce fanciulla morente che le ispirava.

Però queste poesie di sentimento, certo le più belle del canzoniere, sono rare: le

[1] Poesie - pag. 44.

più sono *rime di menzogne ornate* come lo stesso poeta in sua vecchiaia confessava (1). E quando il sentimento manca, supplisce ad esso la rettorica colle sue metafore e le sue iperboli, e la vena facile e fiorita del poeta colla profusione di epiteti e di avverbi: allora le sue lacrime diventano il *Pò del pianto* (2) ed il suo cuore un *Mongibello* (3); allora non sdegna neppure i bisticci proprî del seicento, e fa un sonetto colle due sole rime di *ghiaccio* e *foco* (4).

Più che per le poesie amorose, il Rinuccini merita lode per le musicali, com'è ben naturale nel primo scrittore di drammi per musica. Ne tolse l'esempio specialmente

[1] Io mi credea ch' in giovanile etate
Non sentir dentr' al cor fiamma amorosa
Fosse di rozo cor, d' alma ritrosa,
E di bassezza indizio, e di viltate.

E già con rime di menzogne ornate
Sol per vita additai bella, e giojosa,
Quella ch' hor dura tanto e perigliosa,
Mi sembra ch' io ne tremo e verno, e state.

. . . .

Poesie - pag. 225.

[2] Cod. palat. 249 - n. 142.
[3] „ „ „ - n. 376.
[4] Poesie - pag. 71

dall' amico Chiabrera, e l' occasione dalla *Camerata* del Bardi; ove il maestro Giulio Caccini, altro suo amico, faceva spesso sentire canzonette e madrigali musicati (1).

Le canzonette sono di versi brevi, per lo più settenari e quinari alternati, e qualche volta anche ottonari; una poi, che è tra le più belle per movimento lirico, compone la strofe con due endecasillabi ed un quinario, per esempio:

Torna, deh! torna alle dolcezze prime,
Non ti sovvien, cor mio, dei lieti giorni?
perchè non torni? (2)

Tra quelle in ottonarî è notevole per facilità e melodia, che lo fanno somigliare a qualche romanza di Iacopo Vittorelli, un lamento per la partenza della donna amata:

. . . .

Lagrimate occhi dolenti,
Lagrimate ella sen va,

[1] Le *Nuove Musiche* di G. Caccini (Firenze - Marescotti - 1601) - Prefazione.

V. anche L. Torchi - *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel sec.* XVII. -

Nella *Rivista musicale italiana* (Torino - Bocca) an. 1894 - fasc. IV.

C. Bottegari - *Il libro di canto e liuto* - (Firenze 1891).

[2 Codice Magliabechiano 357, c. 612 a.
« Fillide mia, se di beltà sei vaga ».

Infelici eccovi spenti,
Senz' i rai di sua beltà.
L' oro oimè del biondo crine,
Che sì dolce il cor legò,
Nè le perle peregrine,
Tra' bei risi mirerò;
Nè vedrò la man di rose
Ch' all' Aurora scorno fa,
Nè le ciglia luminose
Dov' Amor con l' arco sta [1].

Mi piace qui riferire quanto, sui metri usati in generale dal Rinuccini, scrive recentemente il Belloni (op. cit. pag. 36-78). I versi « egli unì vagamente in forme talvolta nuove, quali, per esempio, la strofa di sette versi, endecasillabi rimati il primo e terzo, settenari tronchi rimati il secondo e quarto, quinari rimati il quinto e sesto, endecasillabo tronco rimante co' due settenari il settimo; o la strofa tetrastica d' un settenario e tre endecasillabi a rima incrociata (a^7 B B A), donde la quarta rima (A B B A) usata dal Rinuccini nel prologo della *Dafne*; oppure la strofa di quattro versi, settenari il primo e terzo, endecasillabi gli altri due, a rima alternata

(1) Cod. palat. 250, c. 78a.

(a [7] B a [7] B); oppure le strofette di quattro versi settenari sdruccioli; o il metro del *Tesoretto* cioè la serie di settenari accoppiati (aa, bb, cc), non però così che, com' avviene nel Latini, il senso divida i versi che la rima unisce; o finalmente la saffica rimata, metro usato... da qualche altro poeta nel seicento, con lo schema A [a] B [b] C c [5] ».
Nelle poesie musicali, più che l' amore, domina la galanteria. L' amante felice vanta la sua vittoria più che goderne; l' infelice assorda l' aria delle sue querele e spande lacrime *a torrenti*, che però non mostrano di venire dal cuore: l' uno e l' altro chiamano la natura a parte de' lori affetti, spesso con troppo ripetute invocazioni, come:

Udite, udite amanti,
    Udite o fere erranti,
    O cielo, o stelle
    O luna, o sole,
    Donne e donzelle
    Le mie parole:
    E s' a ragion mi doglio
    Piangete al mio cordoglio [1].

---

(1) Cod. Magliab. 357 - c. 605 b.

Altro difetto è spesso un languore sdolcinato che presente l'Arcadia, di cui già appaiono in esse i nomi favoriti (Filli, Clori, Amarilli etc.), come:

Filli, se ti rimembra
  Tu mi dicesti un dì, dolce ben mio,
  Io ardo, io ardo anch' io;
  Non pianger nò se tu m' ami, io t' adoro;
  Se tu languisci io moro [1].

Così fanno pensare all' Arcadia, ma soltanto per gli argomenti, non già per la forma, alcune poesie pastorali, in versi brevi, per musica: osserva giustamente il Mazzoni [2] che i fiori d' Arcadia serbano nel Rinuccini tutta la vivacità e freschezza nativa; altri, gualcendoli, li farà avvizzire. Altre volte le poesie musicali si compongono di strofette anacreontiche, gaie e spi-

(1) Cod. Magliab. - c. 336 a.

(2) Articolo cit. V. Dialogo tra Aminta e Clori. Ella chiede più volte, con insistenza - Mi ami? come che? - ed egli risponde sempre - Come te! - Ecco gli ultimi versi:

Clori - Ma, se m' ami, dimmi espresso:
  Come che?
  Aminta - Come te,
    Pastorella,
    Tutta bella!

(F. Trucchi - *Poesie italiane* etc, ed. cit, IV - pag. 106-107).

gliate, nelle quali domina l'imitazione del Chiabrera. Graziosissima è quella in cui il poeta rimpiange il tempo dell'amore. felice:

Mentr' Amor dentr' al mio petto
Fu dolcezza e fu diletto,
Cantai ridente,
Soavemente,
Tra l'erbe e' fiori
I dolci amori (1).
. . . .

e l'altra con cui descrive l'accoglienza che ebbe dall'amata al suo ritorno:

Mille dolci parolette
Vezosette
Mi diceste al mio ritorno,
Voi le braccia, e sospirasti
Mi gettasti
Caro laccio, al collo intorno (2).
. . . .

La stessa fluidità di verso e facilità di rima, che formano il pregio migliore di queste canzonette, si riscontrano nei madrigali; anch'essi, in gran parte musicati, come già

[1] Poesie - pag. 195.
[2] „ - pag. 197.

da lungo tempo usava in Firenze, dove G. B. Strozzi, il Vecchio, ne scrisse molti che restarono famosi.

In essi però abbondano le iperboli ed i bisticci che deliziarono i poeti del seicento, come:

S' al Mondo mille e mille
Fosser leggiadre Mille
Per tutte n' arderei,
Per tutte ne morrei,
Or pensa, Milla mia,
Bella per mille Mille
Qual' il mio foco sia
Se per te prova ardore
Di mille Mille, e mille o Milla, il core (1).

I migliori, com' è naturale, sono quelli scritti per la cantante, di cui il poeta fu sinceramente innamorato: ne citerò due, ne' quali, amante com' era della musica, esprime il suo intenso desiderio di sentirla cantare:

A me che tanto v' amo,
Che giorno e notte, vi sospiro e bramo,
Non sarete cortese, anima mia,
D' una sol voce almeno

(1) Poesie - pag. 59.

Della vostra dolcissima armonia?
Ahi che per gran desio l'alma vien meno,
Cantate ch'io mi moro, e gloria e vanto
Fia poi la vita mia del vostro canto (1).

Delle Sirene al suono
Chiuse l'orecchie il saggio Greco accorto
Per non rimaner morto,
Io ch'Ulisse non sono,
Ma son servo d'Amor, vorrei sentire
I vostri dolci accenti, e poi morire (2).

Van considerate tra le poesie musicali anche quelle che il Rinuccini scrisse col titolo di *Balli* o *Mascherate*, perchè erano in gran parte accompagnate dalla musica. Le compose per le corti di Firenze e di Mantova, dove davano luogo a spettacoli misti di declamazione e di rappresentazione di ballo e di canto, come i moderni *vaudvilles*, se non che erano brevissimi. Parrebbe anzi, da una testimonianza di suo figlio, che egli fosse il primo ad introdurre in Italia quest'uso, quando tornò di Fran-

(1) Poesie - pag. 80. Il cod. palat. 249 - n. 68 porta in testa al madrigale :

« fatto a Fiesole ».

(2) Poesie - pag. 104.

cia [1]; la qual cosa è possibile, perchè questa specie di balli rappresentati e cantati, come s'è visto, erano in gran voga a quella corte. Comunque sia, di ciò troviamo nel citato volume di poesie una *Mascherata di dame tradite* che consigliano di respingere i falsi amanti, ma d'essere indulgenti coi veri; ed un *Ballo di Bergiere* (Pastorelle) che vengono di Provenza ad onorare la G. Duchessa Cristina, ed a vantare la loro semplicità e rozzezza nativa sovra le ipocrite arti del mondo.

Ambedue queste poesie sono in ottave, che per la semplicità e l'armonia possono piacere. Più complessa, perchè avente qualche azione drammatica, è la *Mascherata delle Ingrate*, rappresentata e pubblicata in Mantova [2] per le nozze del Principe Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia. In essa Venere ed Amore sen vanno all'Inferno a pregare Plutone, perchè lasci ritornare per poco a questo mondo le donne che

(1) Infatti nella prefazione alle poesie del padre, Pier Francesco dice: ... « Quindi nacque che i balli, quali egli ancora primiero condusse di Francia, accompagnati dalla Musica, piacquero mirabilmente ».

(2) Stamperia ducale - 1608.

furono crudeli cogli amanti, affinchè le loro pene siano d'esempio alle Mantovane troppo severe. Ottenuto il consenso, le *Ingrate* vengono sulla scena ed aprono il ballo; a mezzo il quale Plutone canta un'aria *a solo;* finito il ballo, la principale di esse [1], prima di ritornare nell'abisso, saluta il cielo e l'aria di questa terra.

Questa Mascherata fu, nelle sue parti liriche, posta in musica da Claudio Monteverde insieme all'*Arianna* dello stesso Rinuccini, che ci mostrerà il suo valore come poeta drammatico.

Ora, per tornare alle liriche, passerò ad

[1] Fu Verginia Andreini, per la quale V. pag. 110: anche i principi e le principesse presero parte al ballo. (V. Follino nel *Compendio....* cit. a pag. 108, nota (2).

La *Mascherata* più complessa, con qualche intreccio drammatico, in guisa da sembrare quasi l'abbozzo di un melodramma, assunse poi il nome di *Vegghia* o *Veglia*, col quale titolo ne lasciarono esempi G. Chiabrera, F. Cini, A. Salvadori etc. Dalle didascalie e dalle splendide incisioni che accompagnano, nelle prime stampe, queste forme poco note di poesia drammatica, appare che esse fossero parte danzate in ampia sala; parte cantate sur un palco praticabile da quella. E dame e cavalieri della più eletta aristocrazia, sfarzosamente mascherati da personaggi mitologici forse salivano e scendevano a vicenda e con ordine, per le due parti della sala: come si fa oggi tumultuosamente dal pubblico, in un *veglione in maschera.*

esaminare quelle che egli diresse ad amici e a personaggi illustri.

Le prime, in forma di epistole in quartine, sono affettuose e famigliari: in esse il poeta confida i suoi amori (v. a Michele Dati) e le sue sventure (v. a Cosimo Minerbetti). Altre volte piange la morte di qualcuno de' suoi amici, come nelle canzoni per Filippo Sassetti, morto nell' Indie, e per Niccolò Serbono musico. La prima [1], affettuosa ed originale, è tra le più belle del canzoniere, e meritò d'essere agguagliata dal Mazzoni a qualche lirica del Parini: riporterò l' ultima strofe, così diversa dai soliti *congedi*:

(1) Filippo Sassetti morì a Goa, nel 1588. Ad Alessandro Rinuccini, fratello di Ottavio, aveva scritto dalle Indie il 6 febbraio 1586: « Tutti questi lor costumi per la varietà e differenza de' nostri potranno dilettare; ma nel resto io non veggio in lor molta gentilezza, nè è da curarsi d'invecchiare in questa parte, ma cercare di ritirarsi a morir a casa: di che io sono in ardentissimo desiderio.... Vedremo se Iddio mi darà grazia di ricondurmi tra gli amici salvo ». (*Lettere edite e inedite* di F. Sassetti, Firenze 1855: pag. 356 e seg.). A quest' ultimo voto inadempiuto, dovè pensare Ottavio scrivendo in questa canzone:

...di tai fatiche - Raccor non ponno il frutto orecchie amiche.

Il Prof. G. Mazzoni [op. cit. pag. 92] reca in nota altri interessanti raffronti tra l' arte del Rinuccini, e quella del Parini.

O peregrina terra (India)
Di gemme, e di tesori
Madre feconda, dal ricco paese
Manda le gemme, e l'oro
All'altrui voglie d'avarizia accese,
A me fia don cortese,
L'urna che chiude, e serra
L'incenerita terra
Della bell'alma, ch' hor nel cielo accolta
Forse il mio pianto con pietate ascolta [1].

Originalissima è la seconda canzone per il Serbono: poichè questi fu d'umor lieto ed amantissimo di Bacco, il poeta pensa di fare in sua morte un brindisi piuttosto che un'elegia; e, dopo avere enumerato i vini più famosi, esalta il Chianti della sua Toscana [2]. Nè è questo il primo caso in cui la lirica eroica s'intreccia col ditirambo: per esaltare Enrico IV aveva già chiesto, come un tempo Anacreonte, una tazza ricolma e fiori e sorrisi alla sua bella:

Su mi si rechi omai del grand'Ibero
Profonda taza inghirlandata, e piena,
. . . .

[1] Poesie - pag. 76.
[2] Poesie - pag. 77.

Venga la nobil Cetra, il crin di fiori
Cingimi Filli, io ferirò le stelle
Cantando del mio Re gli eccelsi allori [1].

Ma allo stesso Enrico IV, e ad altri grandi, indirizzò moltissime poesie propriamente eroiche; nelle quali, alla studiata adulazione de' concetti, corrisponde la forma stentata ed iperbolica. Al solo nome d' Enrico mura e torri saldissime vanno in polvere; di Cosimo II, bambino lattante, dice:

Vivi lampi d' onor, vive scintille
Spira già fuor la pargoletta imago [2];

e trova in lui la *virtù* di Cosimo il Vecchio, il *valore* di Giovanni, il *senno* del Magnifico; di un altro bambino canta:

Ernando t' hebbe, e rallegrossi il mondo [3].

Tale era il gusto di quel secolo, che faceva sembrare le lodi tanto più belle, quanto più inverosimili! Tra le canzoni eroiche, il Rinuccini ne ha una: « In morte della Signora Livia d' Arco », pianta anche dal Tasso, che le strambe e continuate meta-

[1] Cod. palat. 250 - c. 93ª.
[2] Poesie - pag. 50.
[3] Cod. palat. 249 - n. 377.

fore, e gli epiteti profusi nella prima strofe, farebbero credere composta in pieno seicento:

Folta nube di duol ch' un mesto core
Impetuosa ingombra,
Di pietosi sospir cortese vento
Fuga sovente, e sgombra
Dolce stillando in doloroso umore (1).

Quella invece « Nelle Nozze del Signor Duca Sforza » (2) ha una forma non solo facile, ma un po' libera; perchè il poeta, allora certo assai giovane, non pensa a decantare le virtù degli sposi; ma s' intrattiene, con maliziosa compiacenza, a descrivere la loro prima notte d' amore.

Quando però il Rinuccini, già vecchio, cercò allontanarsi dal mondo ed accostarsi al cielo, fece ammenda delle sue poesie amorose e profane col rivolgere tutte le usate forme poetiche ad argomenti spirituali. Allora nei sonetti e nelle canzoni, come nelle poesie per musica, alle donne leggiadre che cantavano e sorridevano se-

(1) Poesie - pag. 158.

(2) „ - pag. 152. Questa canzone si trova anche trascritta nel cod. Riccardiano n. 2242 - 20 - dov' è pure la favola d' Aragne. V. pag. 123.

rene, successero le sante penitenti e la Vergine; ai cavalieri ed ai principi, sognanti la gloria e l'amore, quei santi che nella vita furono più austeri; allora perfino il madrigale giovanile, così gaio, così civettuolo, così epicureo, si convertì in madrigali d'una leggerezza eterea o d'una tristezza funebre come questo, stupendo nel contrasto, efficacissimo nell'ultimo verso:

O bella età fiorita,
Amati miei tesori,
O sospirati onori,
Morte m'assale, e non mi date aita?
O pensier vani, e infermi
Infelice speranza
Oimè che sol ne avanza
Penitenza, terror, sepolcro, e vermi [1].

Tra le poesie alla Vergine, è notevole una canzone che nella prima strofe ha i versi:

Del Re dei Re Madre, figliuola e sposa,
. . . .
Per te sciorrem dal petto
Inni lieti e canori
Sorga il sole, o s'asconda [2],

(1) Poesie - pag. 273.
(2) Cod. palat. 249 - n. 395.

perchè mostra l' imitazione del Petrarca, che più tardi il Borghi riprenderà nell' Inno:

O dell' eterno Artefice
Madre, figliuola e sposa

e ricorderà anch' egli il saluto dell' *Angelus*.

Piacemi anche riportare la prima strofe d' un inno pel Natale:

. . . . . gli alati cori
Narran l' alta novella - a semplici pastori:
Che sotto un humil tetto - sopra vil paglia e fieno
Nato è il gran Verbo eletto - a trarne al ciel sereno;
Che di vergineo seno - sugge le mamme e preme
Chi pasce e chi feconda - l' aer, la terra, e l' onda
E tutto l' uman seme [1].

Quasi tutte le poesie spirituali hanno, come questa, semplicità di concetti e di forma, che però è talvolta troppo pedestre. Benchè scritte quando era più facile cadere nei vizî letterarî del secolo XVII, tuttavia non ne serbano quasi traccia; e la ragione è da cercare in ciò: che furono composte non per seguire l' andazzo del tempo, che a ciascun poeta, perfino al Marino, faceva

[1] Cod. palat. 249 - n. 359.

dettare rime o poemetti spirituali, ma per sfogo d' un sentimento vero ([1]).

Anche il canzoniere del Rinuccini contiene poesie d' argomento vario.

Tra esse va notata una collana di sette sonetti, in cui l' ultimo verso di ciascuno si ripete nel principio del seguente, posta in bocca ad una signora che perdè lo sposo.

Traggono argomento dalla mitologia tre soli sonetti sull' amore di Polifemo per Galatea; appartiene al genere descrittivo un sonetto sulla caccia, ed al satirico uno contro gli avari. Quest' ultimo per la vivacità della descrizione, e per la forma disinvolta, e ad un tempo serrata, tutta d' un getto, mi sembra che meriti d' esser conosciuto:

[1] Il prof. Mazzoni, più volte da me seguito nel presente capitolo, dà sulle poesie spirituali del Rinuccini, questo autorevole giudizio: « L' antica laude, che un tempo si era foggiata sulle più libere ballatelle profane, si trasformava per opera sua in ode:... Ma qui non dirò che si presente il Manzoni, perchè la lirica di questo si leva con ala troppo più gagliarda, dalla descrizione, ai pensieri e agli affetti; dirò solo che il Rinuccini dipinge con facilità elegante e morbidezza di colori, sì che non faranno poi meglio i migliori de' seicentisti e de' settecentisti fino al Parini ».

Sempre a chi vuol piacer, dirgli: non posso,
A chi chiede per Dio: vattene in pace
E vago dell'altrui, del suo tenace
Assai più dell'onor stimar' un grosso;
Col poverel stare in cagnesco, e grosso
Fuggir' il galanthuom come la brace,
Citare, imprigionar, crudo, e rapace,
E radere il villano in fin su l'osso;
Star sempre co' pensier fissi, ed intenti
Ne' cambi, nell'usure, e ne' danari,
Non conoscer' amici nè parenti:
Viver come un poltron, non da suo pari,
Morir con grand'applauso delle genti,
Son vostri pregi, o furfantoni avari (1).

Il Rinuccini lasciò anche qualche componimento in versi sciolti, ed il figlio non dubitò d'affermare che « pregio di sovrana lode gli si deva » (2) per essi; ma in verità hanno ridondanza di epiteti oziosi più delle altre poesie, e la melodia di queste diventa un'onda sì eccessivamente ed ugualmente sonora, da far pensare agli sciolti del Fru-

[1] Poesie - pag. 235.

[2] Nella prefazione alle Poesie - Sono in sciolti:
Il Panegirico a Luigi XIII (Poesie - pag. 1); una visione posta in bocca ad una signora nell'assenza dello sposo (id. - pag. 119) ed un'elegia d'amore non corrisposto (cod. Magliab. 1169 - c. 109a e seg.).

goni. Tradusse pure in sciolti l'elegia di Ovidio: - Militat omnis amans et habet sua castra Cupido - con versione liberissima, tanto da innestarvi in sullà fine, le solite adulazioni per Enrico IV; ed il libro I della *Diva Catherina* di suo fratello Alessandro.

Chiuderò questo breve esame delle rime del Rinuccini col giudizio dato sull'arte sua dal Chiabrera: « Ebbe una vena di verseggiare sonoramente, e verseggiava con agevolezza non picciola, e con saldo giudizio scorgeva il migliore, ed il fiore coglieva di celebrati componimenti; ed in ciò fare fu da tenace memoria sostenuto ».

Le ultime parole di elogio equivalgono ad un'accusa di poca originalità; accusa che il Chiabrera poteva rivolgere al Rinuccini con più diritto di ogni altro, poi che ben doveva sentire nell'arte del fiorentino or luminosamente, or tenuamente riflessa l'arte sua; specie in quelle innovazioni di concetti e di metri, con le quali egli aveva reso più agile e più attraente la poesia italiana. Intorno a ciò, non sarà fuor di luogo notare che fino a qualche anno fa anche il Carducci credeva avesse Ottavio preceduto

il savonese in qualche parte della riforma metrica: ora però prevale l'opinione ch'egli abbia in tutto seguìto quest'ultimo, probabilmente anche nell'uso di versi tronchi in consonante (V. Belloni - op. cit. pag. 35). Ma certo il Rinuccini seppe meglio di tutti accogliere, ed artisticamente riprodurre le nuove forme; e perciò diffonderle in gran parte d'Italia.

Fu questo uno de' primi suoi meriti, cui non poco contribuì la dimora da lui fatta in Francia, dal 1600 al 1603. Poi che trovò allora in massima voga la scuola di Pietro Ronsard e della così detta *Pleiade;* la quale, ispirandosi ad uno pseudo-Anacreonte, cesellava in versi brevi e melodiosi canzonette graziosissime per spirito e per galanteria, e facilmente musicabili.

Quella vena facile e sonora, rammentata dal Chiabrera, che alimentata dall'imitazione de' francesi, ed unita al desiderio dell'amore, delle feste e del canto, aveva mosso il Rinuccini a scrivere le poesie musicali, lo spinse poi a comporre il primo melodramma. Ma come qui ci troviamo di fronte ad un nuovo genere letterario, così a spiegare il fatto non basta accennarne i

motivi esistenti nell' animo e nell' arte del poeta; ma è necessario rintracciarne i germi nella città che prima lo vide nascere e sviluppare.

BIBLIOGRAFIA

L. Perosa - Della origine progressi ed effetti del Melodramma in Italia (Venezia 1864).

G. Giannini - Origini del dramma musicale. Nel *Propugnatore* N. Serie - vol. VI fasc. 31, 32, 3; (Gen: - Aprile 1893).

S. Arteaga - Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (Venezia 1785) - vol. I.

P. Napoli-Signorelli - Istoria critica dei teatri antichi e moderni (Napoli 1813) - vol. VII.

F. S. Quadrio - Della storia e della ragione d'ogni poesia (Milano 1743) - vol. V pag. 431 e seg.

A. D'Ancona - Le origini del teatro in Italia. (Firenze 1877).

O. Tomassini - P. Metastasio e lo svolgimento del melodramma italiano - nella *N. Antologia* S. Serie - vol. XXXIII - Maggio 1882.

B. Morsolin - Il Seicento (Milano - Vallardi - 1880).

P. Raffaelli - Il Melodramma in Italia (Firenze 1881).

G. B. Doni - Trattato della musica scenica (Firenze 1763).

Castil-Blaze - L' Opéra Italien (1548-1856) (Paris 1856).

Theodore de Lajarte - Bibliothèque Musicale.

A. Ademollo - I primi fasti del teatro della Pergola in Firenze (Milano 1885).

U. Angeli - Notizie per la storia del teatro a Firenze, specialmente circa gli intermezzi (Modena 1891).

A. Belloni - Il Seicento (Vallardi - 1900).

R. Rolland - Histoire de l' Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (Paris 1895).

L. Klein - Gesischte des Drama 's (Lipsia 1878).

CAPITOLO III.

Germi e preludi del melodramma in Firenze.

Bibliografia. - Necessità di ricercare le lontane origini del nuovo genere drammatico. - Indole gaia ed artistica del popolo fiorentino. - Splendore della corte Medicea. - Secolo XIII: Firenze culla delle lettere e delle arti. - Secolo XIV: La festa sul ponte della *Carraia*. - Ballate e madrigali musicati. - Il *Paradiso* degli Alberti. - Secolo XV: Feste di S. Giovanni. - Nascimento della Sacra Rappresentazione. - Carri carnevaleschi e *Trionfi*. - Secolo XVI: Gl' *Intermedi*. - Loro evoluzione. - Il dramma pastorale. - La *Camerata* del Bardi. - La musica nuova. - La *Battaglia Pitica*. - Opinioni dei critici, che negano al Rinuccini l' invenzione del melodramma.

Nella storia letteraria, come nella storia civile, nulla avviene di veramente improvviso e miracoloso, poichè la natura non procede a salti. Anche i fatti che appaiono più straordinari ed inaspettati, si ricollegano, per fila talvolta sottilissime e recondite, a fatti anteriori che non solo li spiegano come possibili in quelle date circostanze, ma anzi li mostrano necessari. Così l'apparire d'un nuovo genere letterario presuppone sempre un lungo, paziente, occulto lavorío; che, in condizioni favorevoli di tempi e di luoghi, ne venne man mano svolgendo i germi lontani; finchè esso, giunto a maturità, non balzò di netto nel mondo come Minerva armata di tutto punto dal cervello di Giove; ma si distaccò naturalmente dalle forme primitive come il pomo dal ramo, come la farfalla dal bozzolo. I più, come i fanciulli che inseguono festanti le farfalle e raccolgono i pomi, senza pensare più in là, avvertono il genere *nuovo* solo quando esso, insieme colla forma propria, determinata, ha assunto anche un nome *nuovo;* prodigano quindi la gloria d'inventore a chi spesso non fece altro che coronare degli ultimi fastigi un edificio inalzato dal lavoro dei

secoli. Ma alla storia vera dell' arte importa sommamente l' indagare come, e perchè, quella tal forma sorse in quel tal secolo, piuttosto che in un altro; in quella tal città, piuttosto che altrove. Così mentre da un lato vien ristretto alle giuste proporzioni il merito del presunto inventore, dall' altro si rimettono in luce nomi da quello ingiustamente oscurati.

Ciò, innanzi d' imprendere l' esame del primo melodramma, mi spinge a rintracciare quali fatti in Firenze l' abbiano preparato nei secoli precedenti, e quali l' abbiano reso possibile in sulla fine del secolo XVI.

L' indole gaia ed artistica del popolo fiorentino lo traeva naturalmente da un lato alla poesia ed alla musica, dall' altro alle pompe e rappresentazioni fantastiche. Ben presto si cercò di accoppiare la musica a quella nuova poesia che, forse prima che altrove, aveva risuonato sull'Arno; e le canzoni di Dante musicate da Casella, solevano al gran poeta *quietar tutte sue voglie*; ed alcune poesie del Petrarca apparvero cantate più mollemente sensuali; e Francesco Sacchetti, come già i trovatori proven-

zali, vestì di musica alcune sue *pastorelle* ed alcuni suoi *madrigali.*

Contrasti, strambotti, ballate, e specialmente madrigali, furono musicati in gran copia nel secolo XIV, massime da Francesco Landini, detto il *Cieco,* chè col canto e col suono intratteneva piacevolmente le brigate di gentildonne e di cavalieri, use a convenire nel *Paradiso* degli Alberti ([1]).

Nel secolo successivo le poesie musicate non suonarono più soltanto nelle aristocratiche sale o sulle bocche de' popolani, ma si mescolarono a spettacoli popolari ed aristocratici, sacri e profani, che la magnificenza della famiglia Medicea promosse, favorendo nel popolo quella naturale inclinazione per essi, che fin dal principio del secolo XIV (304) si era manifestata colla festa al ponte della Carraia, rappresentante l' inferno ([2]). Allora mascherate, portate in giro da carri, cantarono *canti carnascialeschi,* musicati spesso da maestri di vaglia. Arrigo Tedesco, maestro della cappella di S. Gio-

[1] V. G. Carducci - *Musica e poesia nel secolo XIV* - in Studi letterari (Livorno 1874).

[2] È ricordata dal Vasari (*Vite degli eccellenti pittori, scultori, architetti* etc,) e dal D' Ancona (op. cit).

vanni, musicò quello dei *beriquocolai* a 3 voci (1): ma poi vennero man mano aumentando le voci insieme alle strofe; ed alcuni canti assunsero anche forma dialogica, per esempio quelli « delle fanciulle e delle cicale; di vecchi e di ninfe », come ce ne fa fede Anton Francesco Grazzini (2).

L'occhio intanto si dilettava dei carri, che rendevano pomposamente splendidi i corteggi per la venuta di personaggi illustri, e degli *Ingegni* (Edifizi) che ornavano le processioni di S. Giovanni Battista: gli uni e gli altri allegoricamente rappresentanti personaggi sacri e profani; finchè dalle feste del Battista non nacque in Firenze, circa la metà del secolo XV, la *Sacra Rappresentazione* (3). Neppure a questa fu estranea la musica, come appare dalle didascalie che spesso l'accompagnano; anzi sappiamo che lo stesso Arrigo Tedesco musicò il *S. Giovanni e Paolo* del Magnifico. Allora la venuta od il passaggio di principi in Firenze si festeggiò con Sacre Rappresentazioni;

[1] V. Giannini - art. cit.

[2] V. Dedica della sua raccolta di Canti carnascialeschi, Trionfi, Carri etc. - (Firenze 1559).

[3] V. D'Ancona - Op. cit. - l. I, cap. XVI.

e le magnifiche processioni simboliche, che usavano fare in tali circostanze, si trasformarono nei *Trionfi* che, a solo scopo di divertimento, rappresentarono colla stessa pompa fatti storici o mitologici e, più tardi, morali. Anche qui troviamo, tra i primi, il Magnifico col suo *Trionfo di Bacco e di Arianna*; ed anche in essi all' apparato sfarzoso si univa spesso il canto di quattro, otto, dodici, e perfino quindici voci, accompagnate da vari strumenti (1).

Sulla fine del 400 tre fatti ancora vogliono essere notati perchè interessanti per la storia del teatro in Firenze. Cioè: nel 1471 il Poliziano, per lunga dimora e per educazione fiorentino, scrive in Firenze, benchè per le scene di Mantova, la *Favola d' Orfeo* (2); che, seguita a breve distanza dalla *Fabula di Chephalo* di Nicolò da Correggio (3) e dal *Timone* del Bojardo, segnò

[1] Abb. Rinaldo Bracci - Tutti i trionfi, carri, canti carnascialeschi (Lucca 1750) - vol. I pag. 10.

[2] V. I. Del Lungo - L' Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova (*N. Antologia*, an. 1881 pag. 537).

G. Carducci - Discorso che precede le Stanze, l' Orfeo e le rime di messer Angelo Poliziano (Barbera 1863).

[3] V. D' Ancona . op. cit. vol. II, pag. 5.

il primo inizio del dramma pastorale; e insieme con questo appaiono ora la commedia classica, anzi latina, e la farsa. Poichè la Sacra Rappresentazione, per l'ingenuo candore di fede, per la semplicità e rozzezza nativa, per le sovorchie osservazioni morali, non poteva appagare del tutto i cortigiani del Magnifico, paganamente scettici, culti, eleganti; benchè, e per la novità del genere, e per compiacere altrui, la favorissero; nè quella parte del popolo fiorentino (e per avventura doveva essere non poca) che al teatro chiedeva piuttosto il riso che la correzione de' costumi.

Gli uni si volsero alle commedie di Plauto e di Terenzio, rappresentanti nella classica venustà tempi e costumi così simili ai loro; gli altri alla farsa popolare, per lo più vivace e sboccata; ma che talvolta si atteggiò a compostezza e moralità insolita, per aver l'onore di salire fino ai palagi degli « eccelsi signori di Firenze ». Abbiamo infatti nel 1488 una rappresentazione dei *Moenecchmi* di Plauto, eseguita dagli scolari di Paolo Contarini (1); e più tardi una

[1] D'Ancona - op. cit. vol. II, pag. 156.

« Farsa recitata agli eccelsi signori di Firenze nella quale si dimostra che in qualunque grado l' homo sia non si può quietare et vivere senza pensieri » [1]. In essa è notevole che il canto e la musica facevano tra un *tempo* e l'altro d' intermezzo.

Ma quelle serie più o meno lunghe di versi cantati nelle processioni figurate e nei *Trionfi*, non erano altro che apostrofi laudatorie al principe, in onore del quale si faceva la festa; nella Sacra Rappresentazione, o erano brevi canzoni popolari poste in bocca a qualche personaggio [2], o tirate morali intorno a certi vizi e a certe virtù; nella farsa, canzonette e ballate che chiudevano l' atto o la rappresentazione: in tutte la musica e la poesia erano soffocate dal lussureggiante apparato scenico.

In sul principio del secolo XVI continuarono, anzi presero maggior voga, i pubblici spettacoli dei *Carri* sacri e profani, delle *Cocchiate* (specie di serenate) e dei

[1] D' Ancona - vol. II, pag. 37.

[2] Nella rappresentazione d' *Abramo ed Isacco*, Ismaele s' allontana dalla scena cantando « una canzona da sgherri » ; e i suoi compagni ne cantano una da cacciatori, che cominciava:

O cacciator, che tanto cacciato hai....

Trionfi. Furono famosi quello *della Morte,* fatto eseguire da Piero de' Medici nel 1511; e quello di *Camillo* per la venuta in Firenze di Leone X nel 1515 (1). Nel primo uomini mascherati da scheletri sovra un carro parato di drappi neri, tutti sparsi di teschi e di ossa incrociate, cantarono lugubremente:

Morti siam come vedete,
Così morti vedrem voi;
Fummo già come voi siete,
Voi sarete come noi

. . . .

Questa morta compagnia
Va gridando tuttavia:
Penitenza! Penitenza!

Ed osarono così contristare la gaia città che, per le vie riboccanti di fiori, sulle sponde del limpido Arno, aveva sentito cantare il lieto ritornello di Lorenzo il Magnifico:

Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto sia,
Del diman non v'è certezza (2).

[1] V. G. Vasari. - *Vite degli eccellenti pittori* etc. - Vol. V.
[2] Nel *Trionfo di Bacco ed Arianna.*

Ma poi, specialmente per la sospettosa tirannide Medicea, queste allegoriche rappresentazioni all'aperto vennero poco a poco a mancare; ed i sontuosi apparati, gli artificiosi meccanismi, il canto e la musica, che le rendevano così attraenti, passarono negli *intermezzi* della Sacra Rappresentazione che, dall'aperte colline, riparò alle aristocratiche sale; e sovra tutto della commedia classica del 500, che ben presto si sostituì a quella, in occasione di nozze di principi [1] o di carnevali.

Ed anche di questo genere drammatico, come già delle prime Sacre Rappresentazioni, i principali scrittori, ove s'eccettui l'Ariosto, furono fiorentini, come Niccolò

(1) Il D'Ancona - (op. cit. vol. II pag. 151) ricorda:
Nel 1536 per nozze d'Alessandro Medici:
l'*Aridosio* di Lorenzino de' Medici.
» 1539 per nozze di Cosimo I;
il *Commodo* del Landi.
» 1565 per nozze di Francesco I:
la *Cofanaria* del D'Ambra.
» 1585 per nozze di Virginia Medici con Cesare d'Este:
l'*Amico fido* del Bardi.
» 1589 per nozze di Ferdinando I:
la *Pellegrina* del Bargagli.

Machiavelli e Lorenzino de' Medici, e il Varchi, il D'Ambra, il Gelli, il Grazzini, il Cecchi ecc.; o toscani che vissero a Firenze, come il Firenzuola ed il Bibbiena. La commedia foggiata all'antica, ma ritraente spesso la vita e la vivacità Fiorentina, incontrò sommo favore presso il popolo; artisti come Andrea Del Sarto, il Sangallo, il Peruzzi, il Vasari, ne prepararono le prospettive e gli ingegni; brigate liete d'impresarii, come quelle del *Paiuolo* e della *Cazzuola*, ne promossero le rappresentazioni [1].

Queste, per tutto il secolo XVI, fra un atto e l'altro, furono allietate dagli intermezzi, o, come i contemporanei dicevano, *intermedii;* i quali, acquistando sempre maggiori proporzioni nella parte poetica e nella musicale, s'accostarono sempre più alla forma melodrammatica. Perciò m'interessano più dei precedenti spettacoli, e cercherò di notare le fasi principali di questa loro successiva trasformazione.

Nei primi *intermedi,* come già nei *Trionfi,* la poesia ed il canto ebbero poca

(1) D'Ancona - op. cit. vol. II pag. 151.

parte; consistendo essi quasi interamente nelle pompe esterne e nelle pantomime. Ma quando le commedie si rappresentarono alla buona per il popolo, e non era consentito il solito lusso di apparato scenico, allora si cantarono negli intermedii madrigali, per lo più dell' autore stesso della commedia, accompagnati da viole, liuti o qualche altro istrumento. Tali furono quelli che si leggono nella *Mandragola*, rappresentata nel 1525 in casa di Bernardino di Giordano; e nella *Clizia*, rappresentata forse l' anno seguente alla porta di S. Friano [1]; ambedue, com' è noto, del Machiavelli.

Il Cecchi ampliò il semplice madrigale, e vi aggiunse un monologo recitato da un personaggio allegorico, e preceduto forse da un concerto strumentale. Il Lasca, pur lamentando [2] che « la ricchezza e la bel-

[1] D' Ancona - op. cit. - vol. II pag. 132.

V. anche gli intermezzi di G. B. Strozzi, il *vecchio*, nel *Commodo* del Landi, riportati dall' Angeli (op. cit).

[2] V. Dialogo tra il Prologo e l' Argomento nella *Strega*. Ha di più un madrigale:

« La commedia che si duol degli intermezzi ».

Misera, da costor che già trovati
fur per servirmi e per mio ornamento
lacerar tutta e consumarmi sento.

lezza degli intermedii, i quali rappresentano per lo più Muse, Ninfe, Amori, Dei, Eroi e Semidei offuscano, e fanno parer povera e bruta la Comedia », contribuì all' incremento di essi coll' aggiungere ai madrigali i *cori*; che, spesso spezzati in dialoghi, divennero scenette mitologiche. Questa interessante introduzione de' cori a dialogo, si nota nella sua *Gelosia*, rappresentata il 1550.

Nella seconda metà del secolo XVI, per il crescente favore della corte Medicea, le rappresentazioni teatrali furono più frequenti e più splendide; e l' intermezzo non solo s' accrebbe per la parte poetica e per la musicale; ma, cosa notevolissima, ebbe tendenza a di-

....

Questi empi e scellerati a poco, a poco
preso han lena e vigore
e tanto hanno or favore
ch' ognun di me si prende scherno e gioco;
e sol dalla brigata
s' aspetta, e brama e guata
la meraviglia, ohime ! degli intermedi;
e se tu non provvedi
mi fia tosto da lor tolto la vita
misericordia ! Febo, aita ! aita !

V. *Rime burlesche edite ed inedite* di A. F. Grazzini, per cura di C. Verzone. - (Firenze 1882).

venire un tutto organico, ad esporre cioè un solo mito dal principio alla fine della commedia. Per le nozze di Francesco I con Giovanna d'Austria (1565), nella sala grande di Palazzo Vecchio, che concessa allora la prima volta da Cosimo I, fu la ***prima sede fissa*** di spettacoli teatrali, si rappresentò la *Cofanaria* del D'Ambra con sontuosi apparati ed ornamenti di Giorgio Vasari (1). « Gli intermedi dal Magnif.co et vertuosiss.mo Genthiluomo M. Gio: Battista Cini furono divisati et ordinati, tratti e cavati dalla novella di Psiche ed Amore, descritta molto piacevolmente da Apulejo ». Essi, in numero di sei, posti in musica da Alessandro Strigio e da Francesco Corteccia, formarono quasi un piccolo dramma mitologico musicato, che si alternava con gli atti della *Cofanaria:* come già, secondo il Doni, era avvenuto a Firenze per due commedie: la *Mandragola* del Machiavelli, e l'*Assiuolo* del Cecchi, delle quali l'una servì all'altra d'intermezzo.

---

[1] *Descrizione dell' apparato della Commedia et intermedii d' essa recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l' anno 1565 nella gran sala del palazzo di Sua Ecc. Ill.ma.....* (In Fiorenza appresso i Giunti 1566) - pag. 10.

Non prendono invece argomento da una sola favola gli intermedii di M. Baldassare da Urbino, musicati da Alessandro Strigio, che accompagnarono la recita della *Vedova* G. B. Cini per la venuta in Firenze dell' Arciduca Carlo d' Austria (1569); ma sono tuttavia interessanti perchè sviluppano più dei precedenti il dialogo, specialmente nel II (Ercole al bivio), tra Ercole ed il Piacere; e nel IV (Favola di Latona, tolta da Ovidio, donde sarà preso l' argomento del primo melodramma) tra i contadini poi trasformati in ranocchi e Latona. Riporterò un saggio di quest' ultimo dialogo. Latona, che reca in braccio due bambini, chiede ai villani dell' acqua per bere; ma essi la respingono e minacciano:

Cont. - Non toccar l' acqua, o folle!
Lat. - Perchè, se l' è comun, vuoi che non brami
Questa?
Cont. - I nodosi rami
Tu aspetti et esser molle
Di pianto.
Lat. - Questo no; poichè satolle
Non fien le brame mie, quetate i figli.
Cont. - Che ci torbi o scompigli?

In questo punto interviene Giove a vendicare Latona, trasformando i contadini in ranocchi; i quali saltano gracidando nel vicino pantano, e cantano un coro che fa pensare alle *Rane* di Aristofane:

« Nella lotosa pozza
Godiam facendo fastidioso suono etc. ».

Il presente intermezzo è citato dal Giannini (art. cit.).

Nel 1585 Bernardo Buontalenti costruiva il teatro Mediceo, detto *Baldracca*, nella Galleria degli Uffizi [1]; e lo stesso anno, per le nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este, si rappresentò l'*Amico Fido,* commedia ed intermezzi di Giovanni de' Bardi; il quale inoltre ebbe parte nell'apparato scenico col Buontalenti, e nella musica con Cristoforo Malvezzi di Lucca e con Alessandro Strigio. In questi intermezzi compaiono la prima volta i pastori, che, misti agli eroi ed agli dei che già da tempo in essi apparivano, prenderanno parte tra poco al dramma per musica, mitologico e pastorale ad un tempo.

(1) Dove è ora la Biblioteca Nazionale. V. la citata *Commemorazione della riforma melodrammatica.*

L'ultima commedia recitata a Firenze con gli intermezzi, di cui ci resti memoria, è la *Pellegrina* di Giovanni Bargagli per le nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena (2 maggio 1589) [1]. D'ora in poi per nozze di principi non si reciteranno più nè Sacre Rappresentazioni, nè commedie; ma, come vedremo, si rappresenteranno soltanto drammi musicali.

Lo spettacolo riuscì grandioso sovra tutti i precedenti, come ne fa fede Bastiano De-Rossi che ne lasciò la descrizione. Giovanni de' Bardi ed il Buontalenti curarono l' apparato e le macchine dei sei intermedii. Di questi, il quarto fu di Giambattista Strozzi

(1) *Descrizione dell' apparato e degli Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze di D. Ferdinando Medici..... e Cristina di Lorena.....* (Firenze 1589).

Autore della *Descrizione* è Bastiano de' Rossi.

Per gli splendidi *Costumi Teatrali*, e le macchine meravigliose di questi intermezzi, vedi il *Saggio Storico Artistico* del Dott. Aby Warburg nella *Commemorazione*, più volte citata - pag. 103 e seg.

Egli notò per il primo che, non ostante la molteplicità de' maestri, e l' apparente disparità di soggetti, i famosi intermezzi del 1589 hanno un unico concetto ispiratore, cioè: « sono rappresentazioni tolte dalla vita degli Dei e degli uomini nell' età mitica, che mostrano gli effetti psichici della musica; in una parola dunque, sono antichi esempi della *musica humaua* ». (pag. 108).

(il *giovane*); il I madrigale dell' intermedio primo, e il II del quinto del Bardi; gli altri, scrive il De-Rossi, « furono composizione d' Ottavio Rinuccini » ([1]).

Come più poeti li composero, così anche più maestri li musicarono; e furono: Emilio del Cavaliere, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini.

Gli intermedî II, III, V, composti, come s' è detto, dal Rinuccini contengono tre favole: il II, in due cori ed in un madrigale, quella delle *Pieridi*; il III (il più ampio) il mito d' *Apollo* e del Serpente *Pitone* in quattro cori; il V la morte d' *Arione* in un solo madrigale.

L' argomento del III intermedio, più noto col nome di *Battaglia Pitica*, è tolto da Ovidio (*Metamorfosi l.* I). Ma io penso che non fosse estranea alla scelta del mito la lotta di S. Giorgio col drago, che era entrata spesso a far parte della Sacra Rappresentazione, e che ai tempi del Rinuccini era ancora raffigurata nelle ricchissime processioni della compagnia di S. Giorgio. In quella del 1577, più splendida delle altre, che Ot-

(1) Descrizione cit. - pag. 20

tavio, giovinetto di quindici anni, avrebbe potuto ammirare « veniva prima un drago che buttava fuoco dalla bocca, dalla coda e da altre parti » (1). Ciò sarebbe una prova di più di una certa influenza esercitata dalla Sacra Rappresentazione e dalla processione figurata sugli intermezzi e, per essi, sul melodramma.

I primi due cori della *Battaglia Pitica* descrivono il mostro che vomita « fiamme e fuoco » ed i mali da esso recati; il terzo è una preghiera a Giove perchè voglia liberare i pastori dallo *spaventoso serpe;* il quarto un inno di lodi e di esultanza per la liberazione compiuta da Apollo. L' azione drammatica, e la poesia, e la musica ebbero gran parte in questo intermedio, che fu l' ultimo preludio al dramma musicale (2).

Sull' intermezzo in genere, concluderò riportando le belle parole del Giannini (3): « Limitato da principio ad un semplice

[1] D' Ancona - op. cit. - vol. I pag. 245, 246 - nota.

[2] Un *madrigale* della *Battaglia Pitica.* « O valoroso Dio etc ». musicato a quattro voci da Luca Marenzio, venne eseguito il 17 febbraio 1895, nel R. Istituto Musicale di Firenze, per l' Adunanza commemorativa della Riforma Melodrammatica.

[3] *Propugnatore* già cit. fascicolo 32.

concerto d' istrumenti, piglia la forma di canzonetta e di strambotto nelle rappresentazioni sacre e nelle allegoriche, di pantomima nella commedia classica risorgente, e di coro nella tragedia. Quando alla riproduzione della commedia latina, tien dietro la commedia originale Italiana, allora vediamo la poesia, che era stata quasi schiacciata sotto l' apparato scenico dell' intermedio pantomimico, signoreggiare insiem colla musica, e prendere la forma di madrigale sentenzioso e morale nel Cecchi e nel Gelli; di madrigale e di coro allegorico e mitologico nelle Commedie del Salvini e del Lasca; finchè col progredire della musica e della drammatica, abbiamo un terzo tipo di intermezzo, più ampio e più com piuto degli altri, con intreccio, con dialoghi, con movimento drammatico ».

Mi sia dato d' aggiungere che tra l' ultimo intermezzo: la *Battaglia Pitica*, ed il primo melodramma: la *Dafne,* corre un rapporto, dirò così, *di continuità*, non solo perchè ad esso nelle prossime feste Medicee tien dietro immediatamente la rappresentazione melodrammatica, non solo perchè dell' uno e dell' altro è autore lo stesso poeta;

ma anche, ciò che più importa, per l'identità dell'argomento. Poichè lo stesso mito di Apollo e del Serpente Pitone, che ci dava l'ultimo intermezzo, ci darà tra poco, più ampiamente svolto, l'atto primo del primo melodramma.

Da quanto si è detto, si può ragionevolmente concludere che l'intermezzo dell'ultima maniera, fece nascere nel Rinuccini l'idea di scrivere il primo melodramma.

Ma non si deve dimenticare l'influenza, non piccola, esercitata sul suo nascimento dal dramma pastorale. Il quale, dopo i primi tentativi e le ecloghe del secolo precedente, sorto in forma determinata verso la metà del secolo XVI col *Sacrifizio* d'Agostino Beccari, l'*Aretusa* di Alberto Lollio, lo *Sfortunato* di Agostino Argenti, e toccata rapidamente la perfezione coll'*Aminta* e col *Pastor fido*, ebbe massima voga, come quello che rispondeva assai bene alla mollezza dell'età fiacca e corrotta. Nei primi tre ebbe qualche parte, per le canzoni e pei madrigali, la musica di Alfonso della Viola; e dell'Aminta musicò i cori ed i madrigali degl'intermezzi il gesuita Erasmo Marotta.

Secondo il Baldinucci ([1]), quest' ultima favola pastorale sarebbe stata rappresentata a Firenze nel 1590: ma il Carducci ([2]) dubita di questa affermazione. Il Guarini due anni innanzi « era stato a Firenze, e aveva offerto il suo dramma al Gran duca Ferdinando, che dette l' incarico all' Abate Del-Monte di farlo recitare » ([3]); ma è molto dubbio se anche questa recita avvenisse. Ad ogni modo il Rinuccini questi due drammi dovè conoscere, anche se nella sua Firenze non li avesse veduti rappresentare; e forse da essi tolse l' elemento pastorale, come dagli intermezzi aveva preso il mitologico.

Altre due favole pastorali, a queste infinitamente inferiori per valore letterario, ma superiori per la maggior parte che v' ebbe la musica, poterono influire su lui: voglio dire la *Disperazione di Sileno* ed il *Satiro* di Laura Guidiccioni Lucchese, *poste sotto*

(1) *Notizie di Professori di disegno.* - Vita del Buontalenti, (opere - ediz. Milanese Classici italiani vol. VIII).

(2) N. Antologia. - Genn. 1895 - pag. 38. - Il Tiraboschi *Storia della Lett. Ital.* (Milano 1829) vol. XXIV - pag. 383 - crede si tratti dell' *Amor fuggitivo*....

[3] Vittorio Rossi. - *Giovanni Battista Guarino e il Pastor fido.* - (Torino - Loescher - 1886) - pag. 187.

le note, nel 1590, da Emilio del Cavaliere romano ([1]), ma vivente a Firenze; che, come s'è visto, aveva già musicato qualche madrigale dei famosi intermezzi per le nozze di Ferdinando I. Egli però, come ben dice l'Arteaga ([2]), « non seppe accomodare l'armonia alle parole (le quali non erano scritte per essere musicate), e non fece altro che trasferire a quelle composizioni la musica madrigalesca Italiana ». Per avere il vero melodramma, all'antica musica madrigalesca adatta alle parti *liriche*, era necessario accoppiare un genere nuovo di musica che potesse servire per le parti *recitative:* la qual cosa merita di essere meglio spiegata.

L'antica musica de' madrigali, nel secolo XVI, era assai fiorettata: cioè era tutta arabeschi e ghirigori di note, i quali s'indugiavano intorno alla parola ed alla frase, senza punto cercare d'intenderne e di renderne l'espressione. La forma musicale non era dunque fusa in un sol getto colla forma poetica; ma sì sovrapposta a quest'ul-

[1] Secondo il Quadrio - op. cit. vol. V pag. 460 - sarebbero state rappresentate nel 1590, innanzi al G. Duca di Toscana.

[2] Op. cit. - vol I pag. 210.

tima, e spesso con tale esuberanza di sviluppo, da opprimere quasi i pochi versi esili e brevi. Ciò non ostante codesta specie di musica come da lunga pezza soddisfaceva al gusto del pubblico raffinato, che si compiaceva de' madrigali, così avrebbe potuto soddisfare quello stesso pubblico nelle canzonette de' drammi; le quali, per i concetti e per i metri, arieggiavano lo stile lirico madrigalesco. Se non che la massima parte di un dramma non ha e non può avere intonazione lirica, bensì espositiva: ossia esso si compone assai più di *recitativi*, che di *arie*. Occorreva dunque, per i primi, un'altra specie di musica, più semplice dell'antica; la quale, pur aleggiando e volteggiando al di sopra della poesia, non se ne discostasse però di troppo; occorreva un'arte tale, come dissero i primi geniali studiosi dell'importante problema, che stesse in mezzo tra la pura declamazione del verso ed il canto vero, quale allora s'intendeva; che fosse cioè, quasi una *declamazione cantata*.

Quest' arte musicale avrebbe dovuto penetrare ben addentro nel significato, talora riposto, non solo di ogni strofe, ma e di ogni verso e di ogni singola parola; e

questo significato trar fuori, sviscerare, delineare perfino nelle ultime sfumature colla potenza delle note sue: onde quand' ella apparve, assunse da' primi inventori il nome di musica *in stile rappresentativo* del significato della parola; e così si continuò poi a chiamarla per distinguerla dall' antica musica *in stile madrigalesco* italiano. Era poi facile intendere che lo stile rappresentativo, ricercato già pei *recitativi*, si prestava mirabilmente a rendere anche il senso contenuto nelle *arie;* e però esso fu poi applicato all' intero dramma musicale. Così anche si conobbe che l' arte dei suoni avrebbe tanto meglio rappresentato le vibrazioni de' diversi affetti dell' anima umana, condotta sulla scena, quanto più pieno fosse stato *l' accordo prestabilito* tra il poeta ed il maestro compositor della musica: accordo che si ebbe per la prima volta soltanto nella *Dafne* del Rinuccini, come nel seguente capitolo vedremo.

La nuova necessaria armonia fu scoperta a Firenze, sulla fine del secolo XVI, per opera specialmente della *Camerata* del Bardi, più volte ricordato. Ecco come parla di essa il figlio Piero nella sua lettera, sull' origine

del melodramma, diretta a G. B. Doni il 16 dicembre 1634 ([1]): « Avendo il Sig. Giovanni mio padre gran diletto alla Musica, nella quale in quei tempi egli era compositore di qualche stima, aveva sempre d' intorno i più celebri huomini della Città eruditi in tal professione, e invitandoli a casa sua ([2]) formava quasi una dilettevole e continua accademia; dalla quale stando lontano il vizio, e in particolare ogni sorta di giuoco, la nobile gioventù fiorentina veniva allettata con molto suo guadagno, trattenendosi non solo nella Musica, ma ancora in discorsi e insegnamenti di Poesia, d' Astrologia ed altre scienze, che portavano utile vicendevole a sì bella conversazione ». Prendevano

[1] V. A. Ademollo. - *I teatri di Roma nel secolo XVII*. App. I. - (Roma 1888).

[2] Era posta in via *dei Benci* N.ro 3 dove al *canto degli Alberti* sbocca la via *dei Neri*, abitata dal Rinuccini che, per la lunga amicizia e per la grande vicinanza, dovè essere assiduo alla casa del Bardi, Conte di Vernio.

Un' iscrizione appostavi rammenta che ivi il Conte:

« Coltivò la poesia e la musica. - E accolse e fu l' anima di quella celebre Camerata. - La quale intesa a riportare l' arte musicale. - Imbarbarita dalle stranezze fiamminghe. - Alla sublimità della greca melopea - ..... Aprì la via già chiusa da secoli. - Al recitativo cantato e alla melodia. - E con la riforma del melodramma. - Fu la cuna dell' arte moderna. - N. 1532 M. 1612 ».

parte a questa specie d'accademia o, come fu detta poi, *Camerata*, Girolamo Mei e Vincenzo Galilei (padre del sommo Galileo), ambedue scrittori di trattati musicali; Pietro Strozzi e Francesco Cini, dilettanti di poesia e di musica insieme; i maestri Emilio del Cavaliere, Giulio Caccini, detto *Romano* [1], Iacopo Peri detto *Zazzerino*, per la bella chioma, ed altri molti letterati ed artisti. Disputavano essi specialmente intorno alla musica del teatro greco e latino; e si studiavano di ripristinarla per poterla applicare ai recitativi. A questo scopo Vincenzo Galilei [2] musicò il *canto d' Ugolino* di Dante e le *Lamentazioni* di Geremia; ed Emilio del Cavaliere le *Pastorali* della Guidiccioni.

Furono tentativi male riusciti, come ac-

[1] « Il Sig. G. Caccini..... è stato così eccell.te nel cantar solo nella sua gioventù che non si trovò chi lo superasse. I concerti à più voci che in casa sua faceva erano invero mirabili essendo tutti adorni di peregrine grazzie: del che fede facevano le moltitudini spesse de' principi e Sig.ri Grandi forestieri: e della nostra città di Firenze ch' andavano, quasichè per favore a sentirlo ». - (Cod. Riccardiano 2218, già citato, pag. 85ª).

[2] Il Galilei lasciò anche due notevoli trattati musicali: 1.° *Della musica antica e moderna*. - 2.° *Il Fronimo*, in forma di dialoghi.

cade sempre ne' primi esperimenti di un genere nuovo; però, a spiegare l'origine della parte musicale del melodramma, questi tentativi hanno un' importanza di gran lunga superiore a quella de' canti, già fugacemente accennati, che ne' secoli precedenti si univano alle processioni allegoriche ed agli svariati spettacoli teatrali, non esclusi gli stessi intermezzi. Poi che in tutti questi casi diversi, il maestro componeva, con piena consapevolezza, una musica quasi indipendente dal significato delle parole che si avevano a cantare; mentre il Galilei ed il Cavalieri vollero per i primi, benchè con poca fortuna, circonfondere il concetto, già vestito della forma poetica, con una veste musicale più ampia, più ondeggiante, più eterea di quella; ma che pur gli si potesse attagliare mirabilmente; come i moderni maestri, a ragione, cercan di fare.

Tuttavia ho creduto opportuno esaminare anche gli antichi spettacoli fiorentini, misti di poesia e di musica e specialmente gl'intermezzi; perchè mi sembra che se essi non spiegano, dirò così, *l'essenza musicale* del melodramma, valgano però a mostrare la lenta evoluzione che, sullo scorcio del se-

colo XVI, diè origine a questo nuovo *genere letterario.*

Il Galilei, non solo per i suoi esperimenti della musica nuova, ma anche pe' suoi trattati musicali, fu uno de' più autorevoli tra gli studiosi e gli artisti della *Camerata;* la quale, allorchè il Bardi fu chiamato alla corte di Roma da Clemente VIII, continuò sotto il mecenatismo di Iacopo Corsi (1). Allora i tempi erano più maturi; e quando Iacopo Peri, per incarico dello stesso Corsi e del Rinuccini, *mise sotto le note la Dafne*, s'ebbe la nuova armonia adatta al recitativo, che i tecnici distinsero col nome di *melologo;* la quale, accoppiata al nuovo genere letterario, diede il primo e vero melodramma.

Non tutti però convennero che la Dafne fosse il primo melodramma. Il Muratori (2) diede tal vanto all' *Anfipharnaso commedia harmonica* del poeta e musicista modenese, Orazio Vecchi. Ma contro l' illustre storico basterebbe osservare che l' *Anfiparnaso,*

[1] V. iscrizione apposta sul fianco del moderno palazzo Corsi, in via *de' Corsi.*

[2] *Della perfetta poesia italiana.*

come appare dalla dedica, fu eseguito l'anno stesso della sua pubblicazione - 1597 - ; quando la *Dafne* era stata rappresentata già da tre anni, come vedremo tra poco. Inoltre non è un dramma, sì una farsa che ha per principali personaggi: il *Dottore*, *Pantalone*, *Francatrippa* ed altre maschere tolte dalla *commedia dell' arte;* e pertanto può tutt' al più essere ritenuta, come, crede non senza autorevoli contradditori, il Renier, la prima opera buffa italiana (1).

Il Lucchesini (2) credè primi melodrammi il *Sileno* ed il *Satiro* della sua concittadina Laura Guidiccioni, musicati dal Cavalieri nel 1590. Però, s' è già notato, che, come la poesia, in essi non differiva da quella delle solite favole pastorali; cosi la musica era quella stessa che soleva accompagnare i madrigali, non ostante l' intenzione del maestro di aprirsi nuove vie. Pietro di Nolhac ed Angelo Solerti dànno la priorità nel genere ad una *Tragedia* del Frangi-

....

(1) V. G. D' Arienzo. - *Origini dell' Opera comica* - nella *Rivista musicale italiana* - an. 1895 - fasc. IV. - R. Renier. - *Orazio Vecchi* nel *Preludio*, an. VIII. N.ri 11 - 14 (Ancona 1884).

(2) *Della storia letteraria di Lucca.*

panì, rappresentata a Venezia il 1574 per il passaggio di Enrico III di Francia ([1]). Ma questa tragedia trovasi dal vero dramma più lontana delle favole della Guidiccioni; perchè non è altro che uno dei soliti spettacoli allegorici, adulatorî, che festeggiavano la venuta di principi. C' è infatti un solo e breve contrasto tra Pallade e Marte, insufficiente per un' azione drammatica; ed i cori, frequentissimi, sono tutti diretti al re.

Tuttavia anche questa tragedia va considerata come uno di quei tentativi, che anche fuori di Firenze ([2]), nella seconda metà del secolo XVI, precedettero e prepararono l' apparizione del vero melodramma. Ma solo in Firenze, che dal cielo purissimo, dalle convalli riboccanti di fiori, dal fluire

(1) *Il viaggio di Enrico III in Italia.* - (Torino 1891) pag. 133.

(2) Specialmente a Roma, Ferrara, Mantova, furono frequenti gli spettacoli teatrali e musicali; ma non ne ho fatto menzione per restringere l' esame alla sola città di Firenze, secondo il mio assunto.

Per Mantova, vedi:

P. Canal. - *Della musica in Mantova.* - (Venezia 1881).

S. Davari. - *La musica in Mantova.* - (Mantova 1884).

Bertolotti. - *Musici alla corte dei Gonzaga.* - (Milano - Ricordi - 1891).

Per le altre cttà V. pubblicazioni diverse di A Ademollo.

lento dell' Arno, raccoglie in sè, e fa vibrare tutte le armonie della natura; che dai templi solenni, dai palagi superbi, dalle tele e dai marmi effonde il sorriso delle arti; dove erano nate le forme drammatiche anteriori, e la poesia e la musica, ne' frequenti spettacoli popolari e teatrali, avevano da tempo aleggiato confuse; solo in Firenze poteva sbocciare il primo melodramma; questo « spettacolo veramente da principi » (1), cui non solo la poesia e la musica, ma e la danza, e la mimica, e le arti del disegno, insieme congiunte, concorsero a rendere magnifico. E sorse naturalmente allorquan-

[1] Fu così chiamato da Marco da Gagliano, nella prefazione alla *Dafne*, musicata da lui. - (Firenze - Marescotti - 1608).

Credo non inutile segnare qui qualche dato cronologico de' principali maestri di musica, che ho ricordato in questo capitolo; o dovrò menzionare ne' seguenti:

Cristofano Malvezzi		morì	il 25 dicembre	1597.
Emilio de' Cavalieri		»	l' 11 marzo	1602.
Giulio Caccini		»	il 10 dicembre	1618.
Iacopo Peri	nato il 1561,	»	il 12 agosto	1633.
Claudio Monteverde	» il 1567,	»	nel novembre	1643.

Per la vita e la famiglia del Peri, V. lo Studio del Corrazzini nella *Commemorazione della Riforma Melodrammatica;* per il Monteverde, le opere del Davari e del Vogel; per Marco da Gagliano, il Rolland (op. cit.), e per le date della sua vita, V. *Aggiunte e Correzioni* in fine al presente *Studio.*

do la poesia, lasciate le forme grandiose dell'epopea, s'illanguidiva ed impicciolivа nella favola pastorale; e gli spiriti, domati dalle lunghe lotte politiche e religiose del secolo XVI, alle arti ancora fiorenti, non chiedevano più le ispirazioni della libertà, ma i sollazzi della servitù. Ed è in fine pur naturale che il melodramma si svolgesse dalle forme anteriori per opera di Ottavio Rinuccini, gentiluomo avido di amori, di feste e di gloria, poeta gentile e dotato di squisito senso musicale.

CAPITOLO IV.

La Dafne.

Tempo della composizione. - Contenuto. - Confronto con la *Battaglia Pitica*. - Imitazione ovidiana. - Pregi e difetti.

Le due rappresentazioni di Firenze (1594 - 1597). - Rifacimento. - La rappresentazione di Mantova (1607). - Altre rappresentazioni con musica di altri maestri. - Versione. - Edizioni.

Il Rinuccini compose, in ordine di tempo, i quattro melodrammi seguenti: La *Dafne*, l' *Euridice*, l' *Arianna*, il *Narciso*; e con lo stesso ordine li verrò esaminando.

L' autore stesso ci rivela qual motivo l' indusse a comporre il suo primo melo-

dramma, nella dedica dell' *Euridice* alla regina Maria de' Medici [1]. « È stata openione di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci, e Romani cantassero su le scene le Tragedie intere; ma sì nobil maniera di recitare non che rinnovata, ma nè pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della Musica moderna, di gran lunga all' antica inferiore; ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dell' animo messer Iacopo Peri, quando udita l' intenzione del sig. Iacopo Corsi, e mia, mise con tanta grazia sotto le note la favola di Dafne, composta da me, *solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell' età nostra* ».

Iacopo Peri, nella prefazione a' lettori delle sue *Musiche sopra* l' *Euridice* [2], ci fa sapere il tempo della composizione là dove dice: « Benchè dal Sig. Emilio del Cavaliere, prima d' ogni altro ch' io sappia, con maravigliosa invenzione ci fosse fatta udire la nostra musica sulle scene, piacque

[1] *Drammi Musicali* di O. R: (Livorno. - Masi - 1802). Pag. 27.

[2] In Fiorenza appresso Giorgio Marescotti MDC.

non di meno ai Signori Iacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini *(fin l'anno 1594)* (1) che io adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne ».

È chiaro pertanto che il Rinuccini, dopo il successo della *Battaglia Pitica* del 1589 (2), ed i tentativi mal riusciti del Cavaliere, volle provarsi in una favola che alla musica si prestasse meglio di quelle della Guidiccioni; ed a tal fine allargò il mito di Apollo e del Serpente Pitone, già svolto nell' intermezzo, facendolo seguire, come nelle *Metamorfosi* d' Ovidio, da quello di Dafne. Ciò apparirà anche meglio dall' esame della favola.

Sono interlocutori: Ovidio, Venere, Amore, Apollo, Dafne, un Nunzio, pastori, ninfe ed il coro.

Il *Prologo* in quartine vien fatto da Ovidio; il quale, come già usava nei prologhi delle favole pastorali, svela l' essere suo, annunzia l' argomento della favola (amore

[1] Trattandosi d' un tentativo di musica nuova, non mi par dubbio che la prima privata rappresentazione della *Dafne*, che doveva essere attesa con una certa ansietà, abbia avuto luogo nello stesso anno della sua composizione: 1594.

[2] V. Pag. 67.

di Apollo per Dafne) e la morale di essa, cioè

Quanto sia . . . periglio
La potenza d'Amor recarsi a vile.

La *Dafne*, benchè non porti distinzione nessuna di atti, nè di scene, nella 1ª edizione può tuttavia dividersi, per mezzo dei cori, in quattro atti:

Atto I. - *Battaglia Pitica.*

Il coro che, come nell'intermezzo, lamenta la presenza del serpente Pitone, è qui diviso tra i pastori e le ninfe; del resto, conserva dell'antico anche versi intieri (1). Ha di particolare l'eco della rima, imitata dal *Pastor fido,* che serve di risposta e dà luogo al verso seguente; per esempio:

Hai l'arco teco per ferirlo, Apollo? - Hollo
S'hai l'arco tuo, saetta infin che mora - Ora.

« Qui (avverte una didascalia) Apollo mette mano all'arco, e saetta il Fitone » (2).

---

[1] P. es:
Ebra di sague in quest'oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera.
Atto I - (Ed. Livorno - Masi - 1802) - pag. 5.

[2] Pag. 6.

Ucciso il serpente, ei rincuora i pastori e le ninfe dicendo tra l'altro, con immagine che poi il Parini renderà famigliare:

Tornin le belle rose
Ne le guancie amorose.

L'atto brevissimo si chiude con un coro che, per movimento lirico, avanza di gran lunga quello dell'intermezzo, benchè ambedue esaltino la potenza di Febo.

Atto II. - *Contrasto tra Apollo ed Amore.*

Apollo, tutto orgoglioso d'avere abbattuto il mostro, s'incontra in Amore che nella stessa selva stava parlando colla madre, e lo schernisce perchè, fanciullo e bendato com'è, ha l'omero grave di faretra e di arco. Viene ammonito invano da Venere; ed allora Amore, adirato, giura vendetta, e parte cantando che « Chi da' lacci d'Amor vive disciolto » non deve insuperbire, perchè può rimanere ferito quando meno se l'aspetta.

Il coro commenta le ultime parole del piccolo nume, narrando la favola di Narciso, che sarà argomento dell'ultimo melodramma del Rinuccini.

Atto III. - *Innamoramento d' Apollo per Dafne.*

Dafne va in traccia d' un cervo fuggitivo; Apollo cerca trattenerla co' suoi galanti madrigali; ma invano, chè alla bella ninfa tarda di giungere la fiera. Egli allora le si offre compagno nella caccia; ma vien rifiutato. Sopraggiunge Amore, il quale, lanciato un frizzo ad Apollo che insegue Dafne, invita la madre a preparargli il trionfo, e godere seco lui, perchè il superbo nume « Apportator del giorno - piange e sospira ».

Il coro canta non essere al mondo nè belva, nè uomo che non senta d' amore.

Atto IV. - Catastrofe: *Trasformazione di Dafne in alloro.*

Non potendo questa trasformazione essere rappresentata, viene narrata al coro da un nunzio [1]; il quale vide la ninfa in sul punto di essere raggiunta dall' innamorato iddio, volgersi al cielo, ed ottenere con un prodigio l' appagamento de' suoi voti. Il coro compiange Dafne, e dimanda d' A-

(1) Così nell' *Aminta,* Tirsi narra ai pastori che Silvia è scampata alla violenza d' un satiro, per mano d' Aminta; ed Ergasto narra del salto di questo dal dirupo.

pollo; il nunzio riprende che egli, dopo essere restato a lungo confuso ed immobile,

> . . . a le frondi amate
> Stese le braccia e 'l nobil tronco avvinse,
> E mille volte ribaciollo e strinse [1].

Ma ecco « tutto carco di pene » vien lo stesso Apollo; il quale, dopo aver lamentato la sua sorte, impetra alla novella pianta il verde perenne e l' onore di cingere le fronti de' grandi.

Anche il coro saluta la ninfa trasformata in lauro; però non l' invidia, poichè non vuole essere ritroso ai dardi d' Amore.

Questa la tela semplicissima della Dafne, che risente dell' incertezza di un primo tentativo. Ha pochissimo sviluppo, dialoghi troppo spessi e puerili, più da idillio che da melodramma.

L' atto IV è il migliore; certamente perchè segue più da presso degli altri la narrazione Ovidiana: si confronti, ad esempio, la descrizione del trasformarsi di Dafne [2]:

(1) Pag. 19.
(2) Metamorfosi l. I.

Vix prece finita, torpor gravis occupat artus,
Mollia cinguntur tenui praecordia libro;
In frondem crines, in ramos brachia crescunt,
Pes modo tam velox, pigris radicibus haeret.

Sciolse la lingua, et ecco in un momento
Che l'uno e l'altro leggiadretto piede,
Che pur dianzi al fuggir parve aura o vento,
Fatto immobil si vede
Di selvatica scorza insieme avvinto;
E le braccia e le palme al Ciel distese
Veste selvaggia fronde [1].

Ad ogni modo questo primo melodramma è ben distinto dal dramma pastorale per l'argomento mitologico, per lo scarsissimo sviluppo che lo fa quasi sembrare una serie di intermezzi dell'ultima maniera e per la forma metrica; poichè, invece dello sciolto, nelle parlate si hanno soltanto settenari ed endecasillabi, ad arbitrio alternati. I primi tre cori sono in ottonari, l'ultimo in strofette anacreontiche; essi, per la loro spontaneità e freschezza, costituiscono il pregio migliore della Dafne. La quale rimane pur sempre

[1] Pag. 18, 19.

di molto superiore alla *Tragedia* del Frangipani ed alla *Comedia Harmonica* di Orazio Vecchi; e non può essere ben giudicata, senza avere presente che venne composta per sperimentare piuttosto un nuovo genere di musica, che una forma nuova di poesia drammatica.

Farò seguire questo breve esame del primo melodramma da un po' di storia della sua fortuna.

La *Dafne* posta in musica, com'è noto, da Iacopo Peri [1], venne il 1594 privatamenmente rappresentata in casa di Iacopo Corsi, che aveva pur composto delle arie sopra di essa, le quali però sembra non servissero alla rappresentazione. Questo primo e pri-

[2] La musica della Dafne è andata perduta: però ne furono recentemente ritrovati due frammenti, come rilevo dal seguente passo di un articolo del Prof. Riccardo Gandolfi. *Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica* etc. etc. nella *Rivista Musicale Italiana* (Anno 1896 - fasc. IV - pag. 716).

« Dei due curiosi frammenti (della musica della *Dafne*) rintracciati da una musicologa di Copenaghen, la Sig.ra Ortensia Panum, che li riprodusse nel *Musikalisches Wochenblatt* del 19 luglio 1888, il brano sulle parole:

Non curi la mia pianta o fiamma o gelo

ha il carattere distintivo della melopea dell'*Euridice*, non che di tutti gli altri lavori appartenenti al Caccini o al Peri ».

vato tentativo melodrammatico, « incredibilmente piacqne a que' pochi che l' udirono ». Di esso così scrive Piero Bardi ([1]): « La prima Poesia che in stile rappresentativo fosse cantata in palco fu la favola di Dafne....... con brevità di Scene e in piccola stanza recitata, e privatamente cantata; e *io restai stupido per la maraviglia*. Fu cantata sopra un corpo di strumenti; il quale ordine fu di poi seguitato nell' altre comedie ».

Di tre successive rappresentazioni ci dà notizia il Peri: « E per tre anni continui che nel Carnevale si rappresentò, fu udita con sommo diletto, e con applauso universale ricevuta da chiunque vi si ritrovò » ([2]).

La brevità di scene notata da Piero de' Bardi era assai maggiore di quella che noi pure nella Dafne riscontriamo; poichè essa ebbe un primo rifacimento per lo spettacolo apparecchiato da Iacopo Corsi alla Granduchessa Cristina di Lorena nel 1597 con pompa degna di lei. Lo stesso Rinuccini ([3])

[1] Lett. cit.
[2] Pref. cit.
[3] Dedica cit.

fa sapere che di quel primo successo « preso animo, e dato miglior forma alla stessa favola, e di nuovo rappresentandola in casa il Sig. Iacopo, fu ella non solo dalla nobiltà di tutta questa Patria favorita, ma dalla serenissima Granduchessa e gl' Illustrissimi Cardinali dal Monte et Montalto [1], udita e commendata ».

Ben presto il melodramma così favorito e carezzato dovè uscire dal severo palazzo di via Tornabuoni, che l'aveva veduto nascere, a giocondare più numerosi spettatori in sale più ampie. Il Professore Gandolfi [2] afferma risultargli da documenti inediti, che la Granduchessa Cristina fece rappresentare la Dafne il 16 ottobre 1604 « a Palazzo nel salone di sopra, in occasione del passaggio da Firenze del Duca di Parma ». Ma con tutta probabilità, essa dovè essere pubblicamente rappresentata anche prima di quella circostanza.

Però la più splendida rappresentazione della Dafne, di cui ci sia restato il ricordo,

(1) Alessandro Peretti, nepote di Sisto V, così detto dalla patria sua.

[2] *Commemorazione* cit. pag. 13 - nota.

è quella di Mantova nel carnevale del 1608 con nuove invenzioni dell'autore e musica di Marco da Gagliano ([1]). Il quale narra che « inestimabil diletto..... ne prese non pure il popolo, ma i Principi e i Cavalieri e più elevati ingegni ».

Cantori furono: Caterina Martinelli « ch'empì di diletto e di meraviglia tutto il teatro », Francesco Rasi ([2]) (tenore) « che oltre a tante rare qualità è nel canto singularissimo...... Antonio Brandi, altrimenti detto il *Brandino* che aveva voce di contralto, esquisitissima la pronunzia, la grazia del cantare maravigliosa ». La messa in scena fu curata da Mess. Cosimo del Bianco, « huomo oltre al suo mestiero diligentissimo di grande invenzione per apparati, abiti e simili cose ».

[1] Pref. cit.: « Il Sig. Duca volle fra l'altre che si rappresentasse la Dafne del Sig. Ottavio Rinuccini, da lui con tale occasione *accresciuta e abbellita*, e fui impiegato a metterla in musica ». - Alcune *arie* però furono composte dal Card. Ferdinando Gonzaga e i *recitativi* dal Peri.

V. Ademollo. - *La bell' Adrianna* etc. (ed cit.) e la *Commemorazione melodrammatica* - nota alla lettera di Marco da Gagliano. Questa musica è giunta fino a noi.

[2] Sulla Martinelli e sul Rasi, cantante, poeta e compositore di musica, v. Ademollo - op. cit. Per la prima, v. anche pag. 110 del presente Studio.

Di un terzo ed ultimo rifacimento della Dafne si fa menzione in una lettera di Cosimo Baroncelli da Firenze (25 gennaio 1610): « Qui si preparono giostre, balletti, sbarre e commedie, e il Sig. Ottavio rifà la Dafne sua comedia antica » (1).

La Dafne continuò a godere il favore del pubblico anche dopo i primi anni del secolo XVII. Fu imitata da Ottavio Tronsarelli, (morto nel 1641) (2), e meritò anche d'essere, se non rigorosamente tradotta, almeno raffazzonata in tedesco dal poeta Martino Opitz. Adattata in tal modo ai progressi del genere, e posta in musica dallo Schütz, si rappresentò alla corte Sassone di Giovan Giorgio I il 15 aprile 1627 (3).

Così il primo melodramma italiano faceva il suo ingresso in quella nazione che

---

[1] V. Davari. - *Notizie biografiche di Claudio Monteverde.* (ed. cit.) pag. 15.

[2] Lione Allacci, nella *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno 1755.* - (Venezia 1755), a pag. 235, rammenta una « *Dafne* favola recitata in musicn etc. etc. » di Azzio Epibenio, stampata a Ferrara nel 1660.

[3] V. O Tomassini - art. cit. pag. 39.

L' Arteaga - op. cit. - vol. I pag. 36 - dice che fu il primo melodramma rappresentato in Dresda; ma pone la data verso il 1630.

nel secolo seguente avrebbe ammirato i capolavori del Metastasio, poeta Cesareo.

Darò infine le edizioni *della Dafne* a me note:

EDIZIONI

I. - Firenze - Marescotti - 1600.
II. - Firenze - Marescotti - 1604.
III. - Firenze - Marescotti - 1608.
IV. - *Parnaso Italiano* Vol. III. pag. 347-376, (Venezia 1785).
V. - Livorno - Masi - 1802. (Con gli altri due drammi del R.).
VI. - *Teatro Italiano antico* - vol. 8°, n. 1118, (Milano 1809).
VII. - Firenze - Ed. L. Clasio - 1810.
VIII. - *Aminta* di T. Tasso ed altri drammi. (Milano 1828) pag. 73.
IX. - *L' Osservatore Fiorentino* etc. etc. Tomo XIV - Pag. 3 - 21 (ed. cit.) [1].

[1] Debbo alla cortesia dell' amico Dott. Gustavo Passamonti, la conoscenza di quest' ultima edizione, non registrata nei cataloghi delle biblioteche fiorentine.

Per le citazioni della *Dafne* e dell' *Arianna*, mi valgo sempre dell' edizione curata dal Poggiali (Livorno . Masi - 1802).

CAPITOLO V.

L' Euridice.

Tempo della composizione. - Contenuto. - Confronto con l' *Orfeo* del Poliziano. - Pregi e difetti.

La rappresentazione di Firenze (1600). - Altre rappresentazioni. - Edizioni.

Nel 1599 cominciarono le trattative pel matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV, alle quali la nobiltà fiorentina tenne dietro con sommo interesse; e quando erano per fallire, a cagion della dote, offerse al gran duca, per mezzo di Iacopo Corsi, di concorrere ad essa colle proprie ricchezze [1].

....

[1] Galluzzi - op. cit. l. V, pag. 169.

Quando finalmente furono decise le nozze, quei gentiluomini vollero, insieme colla corte, preparare feste più splendide di tutte le altre e veramente regali.

Per gli spettacoli da darsi al teatro Mediceo, quegli stessi che con sì grande successo avevano due anni innanzi rappresentato alla Gran duchessa Cristina la Dafne, invece di preparare gli intermedi di qualche commedia, pensarono d' allestire un nuovo melodramma.

Questa l' origine e la cronologia dell' *Euridice*, la quale può dividersi in cinque atti [1]. Precede un *Prologo* fatto dalla Tragedia, che dichiara di cangiare i *mesti coturni e i foschi panni*, se nelle nuove forme avrà *fama*,

qual forse anco non colse Atene o Roma,

tornerà a gloria anche della Regina Maria, cui prega intanto d' ascoltare il canto d'Orfeo.

Atto I. - È brevissimo (vv. 71). Cori di pastori e di ninfe festeggiano, lietamente

[1] La prima edizione, come quella della *Dafne*, non serba alcuna divisione di atti.

cantando, l' apparire del giorno che vedrà le nozze di Orfeo e di Euridice. Questa si mostra grata alle amate compagne, e le invita a danzare in un vicino boschetto.

Il coro de' pastori, restato nella scena, invoca i satiri e Venere e tutta la natura perchè prendano parte ai loro canti ed ai loro balli.

Atto II. - Orfeo, lieto perchè vede appressarsi le sospirate nozze, affretta pregando la venuta della sera; gli amici Arcetro e Tirsi godono della gioia di lui quando sopraggiunge la pastorella Dafne, tutta smarrita. Interrogata, dopo qualche reticenza, narra che Euridice, morsa da un serpe velenoso, è morta all' istante. Tutti lamentano la morte così inaspettata, ed i pastori non mancano di trarne una morale:

> E voi che di bellezza
> Sì chiari pregi avete,
> Mirate, donne mie, quel che voi sete [1].

Il coro osserva che v' ha rimedio contro tutte le altre calamità, solo alla morte nessuno può sfuggire.

[1] Ed. Firenze - Giunti - 1622, nelle *Poesie* del R. pag. 24.

Atto III. - È tutto un dialogo tra Arcetro ed il coro. Arcetro racconta, interrotto da brevi esclamazioni compassionevoli, che Orfeo non si diè la morte; ma andò cercando affannosamente le traccie di sangue della sua Euridice e, scopertele, cadde a terra impietrato. Quando egli muoveva per sollevarlo, vide scendere dal cielo, su carro tirato da colombe, una deità sconosciuta (Venere) che fece sorgere e rasserenare il poeta. Il coro conclude che, come non dura sempre il rigore invernale sulla terra, nè la tempesta sul mare, così nè il piacere, nè il dolore sono eterni. Quindi i pastori invitano tutti a raccogliersi nei templi a pregare.

Atto IV. - Ha la scena sul limitare dell' inferno. Una didascalia sulla fine del precedente atto avverte: « Qui il coro parte e la scena si tramuta ».

Venere ha scorto Orfeo fin là, e lo anima a cantare ed a sperare. Plutone si compiace del canto soave di lui; ma una legge severissima gli vieta di esaudire il poeta. Questi allora tenta di ammollirlo col ricordo dell' amore di lui per Proserpina, e di persuaderlo che è in suo potere l' infrangere una legge da lui stabilita. Proserpina, Ra-

damanto, Caronte intercedono a favore d' Orfeo, che ottiene finalmente di partirsi con la perduta Euridice.

Un coro d' ombre e deità d' inferno vanta il *lagrimoso metro e l' aura cetra* del poeta, che solo riuscì a trarsi vivo dall' abisso infernale; poi « si rivolge la scena e torna come prima ».

Atto V. - Al coro, che attende con ansia notizie d' Orfeo, annunzia Aminta d' averlo veduto tornare insieme con la sposa risorta presso i parenti di lei. Poco dopo, lo stesso Orfeo narra ai pastori ed alle ninfe, che circondano tutte meravigliate Euridice, in qual modo sia riuscito a strapparla all' inferno.

Il coro, dopo avere esaltato quest' ultima sovra le antiche glorie di lui, vanta in strofette anacreontiche la straordinaria potenza della poetica lira.

La maggiore ampiezza dell' *Euridice* rispetto alla *Dafne,* oltre che dall' analisi che n' abbiam fatto, appare anche materialmente dal maggior numero dei personaggi (dodici nell' Euridice, sei nella Dafne), e dei versi (790 nell' una, 445 nell' altra). L' *Euridice* ha meno dell' idillio, e si accosta

di più al dramma. Quanto all'argomento, Filippo Meda [1] scrisse:

« La favola è tolta tutta dall'*Orfeo* del Poliziano ». Basta invece una lettura anche superficiale di questo per convincersi del contrario. Infatti nella *Favola d' Orfeo* del Poliziano, come nella *Tragedia*, (rifacimento più largo, pubblicato dal P. Affò), il primo episodio è dato dall'amore non corrisposto del pastore Aristeo per Euridice; mentre nel melodramma del Rinuccini non solo Orfeo non conta rivali, ma anzi tutti i pastori godono delle prossime nozze di lui. Che se della morte della ninfa è nunzia nella Tragedia una driade, come nel melodramma una pastorella, conviene pur notare che le circostanze del triste caso non sono identiche: nell'una Euridice è punta dal serpente mentre, inseguita da Aristeo, fuggiva; nell'altro mentre colle compagne danzava. Appena ricevuto il triste annunzio, Orfeo, secondo il Poliziano, discende subito, e senza l'intervento di Venere, all'inferno; dove Plutone ai preghi di lui contrasta assai debolmente, non stimolato a pietà, come nel-

[1] Loc. cit. - Fasc. 31.

l' *Euridice*; ma piuttosto a rigore dai ministri suoi. Minos, per esempio, l'avverte:

Sie cauto Pluton, quì cova inganno.

Mentre poi nella favola e nella tragedia del Poliziano, Orfeo viene all'ultimo atto lacerato dalle Menadi, come il mito portava, e queste chiudono lo spettacolo con un inno giocondo a Bacco, nell'ultimo atto del melodramma Rinucciniano abbiamo visto invece celebrarsi lietamente le nozze dei due amanti, ed il coro levar quindi un cantico ad Apollo.

E di questa infedeltà alla favola, l'autore si scusò nella dedica a Maria de' Medici: « Potrà parere ad alcuno che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo; ma così m'è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di Poeti greci in altre favole; et il nostro Dante ardì d'affermare essersi sommerso Ulisse nella sua navigazione, tutto che Omero e gli altri Poeti avessero cantato il contrario ».

L'Orfeo e l'Euridice hanno comune il mutamento di scena; ma oltre che esso era necessariamente richiesto dal dovere rap-

presentare la discesa del poeta all' inferno, il Rinnccini aveva avuto esempi ben più recenti di simili mutazioni negli intermezzi, dov' erano apparse fin dal 1567 e 69 per le recite dei *Fabii* di Lotto del Mazzo e della *Vedova* di G. B. Cini [1]. Tuttavia, anche di questo, ei si volle scusare seguitando: « Così parimente ho seguito l' autorità di Sofocle nell' Ajace in far rivolgere la scena, non potendosi rappresentare altrimenti le preghiere et i lamenti d' Orfeo ». Un pedante potrebbe trovare analogia di concetto, se non identità di frasi, in quel coro in cui il Poliziano ed il Rinuccini invitano al pianto tutta la natura perchè sono spenti gli occhi lucenti ed il bel volto di Euridice; ma sono essi motivi comuni a tutte le elegie de' poeti. Questo breve raffronto mi sembra sufficiente a concludere contro il Meda, che il secondo melodramma del Rinuccini non tolse punto il suo svolgimento dalla favola del Poliziano. Ciò, del resto, era naturale; perchè osserva giustamente il Carducci [2]:

[1] Ambedue in Firenze. V. Angeli - op. cit.

[2] *Discorso* che precede le *Stanze* etc. etc. *di Messer Angelo Poliziano* (ed. cit.) pag. CLIX.

« L' *Orfeo* perdè fama e valore quando il teatro classico fu stabilito in Italia..... le quattro sole edizioni, e tutte popolari, che se n' annoverano dal 1527 a metà del 600, attestano ch' ei rimase un po' in amore al popolo, memore lungamente dell'antiche rappresentazioni ». Forse dall' *Orfeo* il Rinuccini non tolse nemmeno la prima idea della sua *Euridice*; perchè volendo, dopo il primo felice tentativo, comporre un dramma destinato alla musica, era ben naturale che pensasse al leggendario poeta, il quale al suono della lira sposava i canti divini. Inol tre il mito d' Orfeo, come quello di Apollo e di Dafne, era nelle *Metamorfosi* d' Ovidio (Lib. X). *L' Euridice* però non presenta imitazione del racconto Ovidiano; donde forse fu tolta soltanto l' idea di fare intercedere Proserpina per l' infelice poeta.

Se dal giudizio del Meda l' *Euridice* appariva come un' imitazione dell' Orfeo, da quello lasciatoci dall' Arteaga [1] appare insieme un capolavoro ed un aborto. Egli prima scrive: « il dramma, benchè non vada esente da ogni difetto, è tuttavia e per na-

[1] Op. cit. - Vol. I - pag. 215.

turalezza musicale e per istile patetico il migliore scritto in Italia fino a' tempi del Metastasio » poi, venendo ad esaminare i difetti, ne trova tanti e tanto gravi da concludere: « deve chiamarsi filza di madrigali drammatici, piuttosto che una tragedia ».

La verità, come di solito, è nella giusta misura tra queste due esagerazioni. È meritata la lode della musica'ità del verso, il quale si doveva prestare mirabilmente ad essere cantato. La morte di Euridice e la discesa di Venere sono narrate con evidenza singolare e dànno luogo a quadretti pieni di freschezza e di vita, nè son queste le sole descrizioni degne di nota. Delle compagne che circondavano Euridice, prima che fosse punta dal serpe,

Chi Violetta o Rosa
Per far ghirlande al crine
Togliea dal prato e dall'acute spine;
E qual posando il fianco
Sù la fiorita sponda
Dolce cantava al mormorar dell'onda [1].

E così è descritto l'appressarsi del carro di Venere:

[1] Pag. 22, 23.

Avvinte al carro avante
Spargean le penne candidette e snelle
Due Colombe gemelle:
E qual le nubi fende
Cigno che d'alto alle bell' onde scende,
Tal con obliqui giri
Lente calando là fermaro il volo (1).
. . . .

I cori, anch' essi armoniosi e vivaci, sono intimamente legati all' azione. Però la forma non è sempre felice; che anzi in questo melodramma scritto, o almeno compiuto, proprio nell' anno 1600, già fa capolino il *seicentismo* colle sue antitesi ed iperboli, e l'*Arcadia* co' suoi sdilinquimenti. Orfeo, vòlto alle fiere ed alle piante, chiede:

Chi di voi per pietà m' addita il loco
Dove *ghiaccio* divenne il mio bel *foco?* (2)

E quando egli ebbe scoperto l' erbette molli del sangue dell' amata, il Nunzio narra:

Non dirò fonti o rivi,
Ma di lagrime amare
Da quell' occhi sgorgar pareva un *mare*.

(1) Pag. 27.
(2) Pag. 26.

E poco prima aveva così invocato Euridice l'innamorato poeta:

O mio core, ò mia speme, o pace, o vita!

. . . .

Io vengo o cara vita, o cara morte.... [1]

Quanto all'orditura del componimento, si può osservare che il non avere introdotto nessun rivale d'Orfeo, come aveva fatto il Poliziano, nè la condizione fatta al poeta cantore di non volgersi a guardare la sposa, nè la catastrofe per opera delle Menadi, come il mito portava, scema di molto l'interesse dell'azione. La quale pertanto consiste per la massima parte nell'idillio dell'amore felice d'Orfeo, solo per brev'ora interrotto dalla morte d'Euridice e dalla discesa di lui all'inferno. Tuttavia gli elementi drammatici sono più numerosi che nella *Dafne*, e li vedremo anche più ampiamente svolti nel successivo melodramma.

L'*Euridice* fu posta in musica dal Peri [2],

(1) Pag. 23, 24.

(2) Le *stanze* cantate da *Tirsi* « Nel puro ardor della più bella stella etc. » (pag. 21) e musicate dal Peri, furono eseguite il 17 febbraio 1895, nel *R.° Istituto Musicale* di Firenze, per l'Adunanza commemorativa della Riforma Melodrammatica.

meno poche arie modulate da G. Caccini, « perchè dovevano essere cantate da persone dependenti da lui » (1): poco dopo la rappresentazione, lo stesso Caccini la musicò intieramente. Il modestissimo Peri dubitò di « non aver fatto cosa proporzionata alle perfezioni di questo nuovo poema; Ove il Signore Ottavio Rinuccini e nell' ordinar, e nello spiegar sì nobil favola adornandola tra mille grazie e mille vaghezze, con maravigliosa unione di quelle due che sì difficilmente s' accompagnono Gravità e Dolcezza, ha dimostrato d' essere, al par de' più famosi antichi, Poeta in ogni parte mirabile » (2).

Questo sperticato elogio è dovuto alla stretta relazione d' amicizia e di stima che correva tra il poeta ed il maestro, e che si risolveva spesso in lodi reciproche. Il Rinuccini infatti disse avere il Peri messa in musica la sua *Euridice* « con arte mirabile e da altri non più usata » (3).

Persone intelligenti di musica, che assisterono all' interessante concerto, mi assicurarono che l' arte del Peri, per la soverchia semplicità sua, non può a noi moderni piacere.

(1) V. I. Peri - pref. cit.

(2) Loc. cit.

(3) Pref. cit.

Michelangelo Buonarroti, il *giovine,* ci ha lasciato non pochi particolari intorno al motivo, al luogo, al tempo ed alle scene della prima rappresentazione dell' *Euridice* [1]:

. . . . « Mentre che i più magnifici spettacoli si andavano apprestando, per maggiore contentezza e più universale mostrarsi, eziandio de' nobili e suntuosi da' particolari e magnanimi gentiluomini ne furono ordinati. Là onde avendo il signor Iacopo Corsi fatta mettere in musica con grande studio la Euridice, affettuosa e gentilissima favola di Ottavio Rinuccini, e per li personaggi ricchissimi e belli vestimenti apprestati, offertala a loro Altezze, fu ricevuta e preparatole nobile scena nel palazzo de' Pitti, e la sera seguente a quella delle reali nozze (6 ottobre) rappresentata....... Il magnifico apparato in degna sala dopo le cortine, fra l' aspetto di un grande arco e di due nicchie da' fianchi suoi, entro le quali la Poesia e

(1) *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madonna Maria Medici Regina di Francia e di Navarra* - in

Opere varie in versi ed in prosa di M. Buonarroti il Giovine, raccolte da P. Fanfani.

(Firenze. - Le Monnier - 1863) - pag. 427 e seg.

la Pittura con bel avviso dello inventore vi erano per istatue, mostrava selve vaghissime e rilevate e dipinte, accomodatevi con bel disegno: e per li lumi ben dispostivi, piene di una luce come di giorno. Ma dovendosi poscia veder lo 'nferno, quelle mutatesi, orridi massi si scorsero e spaventevoli, che parean veri, sovra de' quali sfrondati li sterpi e livide l' erbe apparivano. E là più ad entro per la rottura d'una gran rupe la città di Dite ardere vi si conobbe, vibrando lingue di fiamme per le aperture delle sue torri; l' aere d' intorno avvampandovi d' un calore come di rame. Dopo questa mutazion sola la scena di prima tornò, nè più si vide mutare: il tutto compiutamente passando con onore di chi a condurla in qualunque parte vi intervenne, e con piacer vario e di mente e di senso in chi vi fu spettatore ».

Iacopo Peri, nella citata prefazione, ricorda i principali esecutori dell' Euridice nel canto e nel suono. Così sappiamo che egli stesso rappresentò *Orfeo* e, secondo Don Severo Bonini [1], « cantando quelle paro-

[1] Cod. Riccardiano 2218.

le: *Funeste piagge, ombrose, orridi campi* [1], in stile recitativo da lui composte, mosse talmente li spettatori al pianto, che fu cosa veramente di maraviglia ».

Degli altri artisti dice dunque il Peri [2]: « fu cantata (l' *Euridice*) da più eccellenti musici de' nostri tempi; Tra i quali il Sig. Francesco Rasi nobile Aretino rappresentò *Aminta*, il Sig. Antonio Brandi *Arcetro*, et il Sig. Melchiore Palantrotti *Plutone;* e dentro alla scena fu sonata da signori per nobiltà di sangue, e per eccellenza di musica illustri: il Sig. Iacopo Corsi, che tanto spesso ho nominato, suonò un *gravicembalo*, et il Sig. Don Garzia Montalvo un *chitarrone*, Messer Giambattista del Violino una *lira grande*, e Messer Giovanni Lapi un *liuto grosso* [3]..... *Dafne* (fu) rappresentata

[1] *Euridice* (ed cit.) pag. 29.

[2] Pref. cit.

[3] G. Battista Iacomelli era così famoso suonatore di violino, che per antonomasia veniva chiamato: G. Battista *del Violino*. La *lira grande* era somigliante alla viola, e perciò si chiamava anche *arciviolata: il liuto grosso* era una specie di contrabasso.

Su questi istrumenti, e in genere sulla musica del tempo, V.

L. Torchi. - *L' accompagnamento strumentale nei melodrammi italiani della 1ª metà del 600*, nella *Rivista musicale italiana*. (Torino - Bocca) anno 1894 fasc. I e anno 1895 fasc. IV.

con molta grazia da Iacopo Giusti, fanciulletto Lucchese ». Euridice dovè essere, benchè in questo luogo non ricordata particolarmente, la Vittoria Archilei (1) di cui poco innanzi l' istesso Peri aveva scritto: « Quella famosa, che si può chiamare Euterpe dell' età nostra, la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le musiche mie ». Stipendiata com' era dal Granduca Ferdinando I, non poteva non prender parte a tali musiche, in tale occasione.
Lo spettacolo riuscì magnifico, non solo per la ricchezza dell' apparato scenico e per l' eccellenza degli artisti, ma anche per la moltitudine ed il grado degli spettatori, i quali furono assai principi e signori d' Italia e di Francia. Chè oltre la novella regina ed i granduchi, con Don Giovanni e Don Antonio de' Medici e tutta la corte toscana, furon presenti il Duca e la Duchessa di

[1] Il R. scrisse un sonetto in sua lode:
« Ove scioglie Vittoria ai dolci accenti
la nobil voce, e l' auree corde scote,
al vario suon delle soavi note
Giulio, arrestano il piè fiumi e torrenti ».
. . . .
cod. palat. 249 - c. 136 b.

Mantova, il Duca di Bracciano, Don Virginio Orsini, l'ambasciatore de' Veneziani, Pietro Strozzi, Francesco Cini, Conte Alfonso Fontanella, gentiluomini esperti di musica; Orazio Vecchi, autore dell'*Anfiparnaso*; i poeti G. B. Guarini e G. Chiabrera, il Cardinale legato Aldobrandini ed il Duca di Bellegarde Grande Scudiere di Francia co' suoi numerosi gentiluomini [1]. Quali armonie di luce, di colori e di suoni si saranno diffuse quella sera del 6 ottobre 1600 per la sala magnifica di palazzo Pitti! Quelle duchesse e quelle dame, radianti nell'ampie vesti di seta e di raso, lucenti per gemme e per ori, avran forse corrugato le fronti bianchissime ai lamenti d'Orfeo e alla vista dell'inferno; mentre i cavalieri, dagli abiti pomposi, un po' scettici, al fianco loro continuavano a guardare e a sorridere.

L'autore del melodramma era certo tra le scene, accanto all'*amicissimo* Corsi, a sorvegliare l'andamento dello spettacolo,

[1] V. Peri. - Pref. cit. - e

Galluzzi - op. cit. - l. V pag. 183 e seg.

Il Duca di Bellegarde fu quegli che venne a Firenze, a portare la *procura* del suo re Enrico IV, per le nozze con Maria de' Medici; le quali furono benedette dal card. Aldobrandini.

a spiare con trepida gioia sui volti delle dame e dei principi, dei poeti e dei musici il sempre crescente successo; e quai dolci applausi, sussurati mollemente all' orecchio, o vibrati ad alta voce, avranno beato il suo animo d' artista quando, cessata la rappresentazione, si confuse colla folla elegante nella splendida sala! [1]

Secondo il Meda [2], l' *Euridice* fu rappresentata l' istess' anno (1600) a Bologna, colla musica di Marco da Gagliano, e così sarebbe stata musicata da ben tre maestri; però non so donde abbia tolto questa notizia che gli scrittori contemporanei non dànno.

L' Arteaga [3] assegna lo stesso fatto all' anno 1601; ma la sola rappresentazione bolognese, realmente certa, è quella dell' Aprile 1616, ordinata dal Cardinale legato di

[1] Fu anche più solenne, perchè *ufficiale* la rappresentazione del *Rapimento di Cefalo*, poesia di G. Chiarera, musica di G. Caccini, che seguì all' *Euridice* la sera del 9 ottobre 1600.

V. M. Buonarroti - op. cit. - Pag. 431 e seg.

[2] Loc. cit.

[3] Op. cit. - Vol. I.

Anche l' Allacci (op. cit. pag. 317) scrive che l' *Euridice* del R. fu « replicata l' anno 1601 in Bologna ».

quella città colla presenza del Peri e del Rinuccini che in una lettera ne ha lasciato il ricordo ([2]).

L'Euridice fu imitata da Alessandro Strigio nell' *Orfeo*, musicato dal Monteverde e rappresentato nel 1607 alla Corte di Mantova ([3]); da Francesco Buti in un altro *Orfeo* che, con musica di Luigi Rossi, fu il 1646 cantato a Parigi da una compagnia Italiana fatta venire dal Cardinal Mazzarino ([4]).

[2] V. pag. 26, e nota (3) (4) del presente Studio.

[3] Ademollo. - *La Bell' Adriana* etc (ed. cit.) pag. 50.

[4] Ademollo. - *I primi fasti della musica italiana a Parigi.* [Milano - ed. Ricordi].

Lo stesso Allacci (op. cit. pag. 316) ricorda un' *Euridice di Tessaglia Pastorale regia di recita musicale* - (Vicenza 1658) del Conte Pietro Paolo Bissari, Vicentino.

Il mito d' Orfeo si è, nel teatro musicale, perpetuato dalle origini del melodramma, ed anzi dalla *Favola* del Poliziano (per la parte che v' ebbe il canto) fino all' *Orfeo* del Gluck (1762) che segna il moderno rinnovamento dell' *opera* ed al recente genere dell' *operetta* coll'*Orfeo all' Inferno* dell' Offenbak.

Così la figura del mitico musicista degnamente presiede alle principali fasi dello svolgimeneo del dramma musicale!

EDIZIONI

I. - Firenze - Marescotti - 1600.
II. - Firenze - Giunti - 1600.
III. - Venezia - 1615.
IV. - Firenze - Giunti - 1622.
(Nelle Poesie di O. R.)
V. - *Parnaso Italiano* - Tomo XXXV.
(Venezia 1788).
VI. - Livorno - Masi - 1802.
(Nei Drammi Musicali di O. R.).
VII. - Nella *Raccolta di Poesie Italiane* - Vol. I. Pag. 370. (Berlino 1802).
VIII. - Nell'*Aminta* di T. Tasso ed altri drammi (Milano 1828).
IX. - Firenze - Guidi - 1863.

CAPITOLO VI.

L' Arianna.

Tempo della composizione. - Contenuto. - Confronto col *Trionfo* di Lorenzo il Magnifico: *Bacco ed Arianna.* - Pregi e difetti. - Come vanno giudicati i melodrammi del Rinuccini.

La rappresentazione di Mantova (1608) - Altre rappresentazioni. - Edizioni. - Cenni generali intorno ai primi spettacoli di musica.

Il duca di Mantova Don Vincenzo Gonzaga, avido di feste, amantissimo di musica, avendo assistito alla rappresentazione dell'*Euridice* per le nozze di Maria de' Medici, ne riportò una sì bella impressione, che di lì a qualche anno, tra le feste onde pensava

di allietare le nozze del figlio Francesco con Margherita di Savoia, figlia di Carlo Emanuele I, volle tenesse il primo luogo un simile spettacolo teatrale; ed a tal fine incaricò il Rinuccini di comporgli un nuovo melodramma.

L'autore della Dafne e dell'Euridice, che cominciava « a conoscere quanto simili Rappresentazioni in musica erano gradite » ([1]), dovè con gioia accettare l'invito, ed imprendere il lavoro colla visione nell'animo di un trionfo non inferiore a quello di Firenze. Così nacque l'*Arianna*, la quale nel settembre 1607 era già compiuta ([2]).

L'argomento, accennato in pochi versi da Ovidio (*Metamorfosi* - Lib. VIII), aveva già ispirato a Lorenzo il Magnifico il *Trionfo di Bacco ed Arianna,* che però nelle sue poche strofe non descrive l'episodio mitologico; bensì da esso trae motivo a' consi-

---

[1] Dedica dell'*Euridice* a Maria de' Medici.

[2] V. in Davari - op. cit. - Lettera di Claudio Monteverde (del settembre 1607) che perdè la moglie mentre attendeva a musicare l'Arianna; e trasfuse il suo intenso dolore nel *lamento* dell'abbandonata da Teseo, che riuscì efficacissimo.

V. anche pag. 110, nota (2ª) del presente Studio.

gli di godere la vita finchè la gioventù sorride.

Il Rinuccini in questo melodramma non seguì la narrazione ovidiana, troppo rapida e breve per lui; ma s' ispirò al *Teti e Peleo* di Catullo che ha anche il lungo lamento di Arianna, rimasta sola nell' isola di Nasso; però, pur tenendo l' occhio al modello, egli seppe serbare una certa libertà di svolgimento.

Neppur l' *Arianna* porta distinzione di atti o di scene; si può tuttavia, colla solita scorta dei cori, dividerla in cinque atti, come l' *Euridice*.

Il *Prologo* è fatto da Apollo, il quale voltò a Carlo Emanuele dice non esser questa volta sceso in terra per saettare qualche mostro, o perchè innamorato di qualche ninfa, ma solo per sollevargli il cuore oppresso da *magnanime cure* [1].

---

[1] Chiude coll' invito:

Odi, Carlo immortal, come sospiri
Tradita amante in solitaria riva:
Forse avverrà che della scena argiva
L' antico onor ne' novi canti ammiri.

Gli ultimi due versi delineano chiaramente l' ideale artistico che si proponeva la *Camerata* del Bardi: di far cioè rifiorire l' antica musica del teatro greco. Però come Colombo, tentando

Atto I. - Si apre con un dialogo tra Venere ed Amore, che potrebbe considerarsi come un secondo prologo, perchè la dea invita il figlio a far consolare da Bacco la bella Arianna che Teseo tra poco abbandonerà in quella spiaggia. Ecco infatti apparire l'armata di Teseo; il quale, affidata ai compagni la cura delle navi, prende a confortare Arianna paurosa e dolente per aver lasciata la patria e traditi i suoi cari; le dipinge a vivaci colori la reggia d'Atene, ove s'assiderà regina, ed avrà lui per suo schiavo. Ella si abbandona alle dolci lusinghe e, sopravvenendo la notte, s'appresta a riposare in una capanna.

Un coro di pescatori canta lo splendore degli astri, lamentando che gli occhi delle belle non siano, com'essi, sempre sereni.

Atto II. - Teseo, sorto chetamente dal letto per partire improvviso, è combattuto tra l'ambizione, che gli consiglia di disfarsi d'Arianna, e l'amore e la fede data che lo ritengono. Ma un tristo consigliero gli rap-

di giungere per ignote vie al vecchio mondo, perveniva al *nuovo* continente, così essa arrivò all'invenzione del nuovo genere musicale, studiandosi di rintracciare il genere antico.

presenta che le grandi anime non debbono essere signoreggiate da amore; ch' è senno non mantenere le promesse fatte sotto l' impero della passione; che i Greci non consentiranno mai di vedere sul trono di Atene una *femmina impudica.* - Egli poco a poco cede; e quando il messaggero gli annunzia che i suoi, già pronti sulle navi, attendono lui solo, pur lamentando la propria sorte, si dispone a partire.

Il coro affretta cantando il venir dell' aurora, che i fiori e gli uccelli sospirano.

Atto III. - Arianna, non ritrovando lo sposo, paventa qualche sinistro, invano confortata dall' ospite Dorilla; avendo udito che in sul far dell' alba due cavalieri sono andati verso il porto, si muove a quella volta. Segue un dialogo tra due cori di pescatori, de' quali l' uno persuade l' altro della mala fede di Teseo; ed infine, insieme uniti, lodano la semplicità della lor vita, scevra d' ambizioni, paga solo dei piaceri d' amore.

Atto IV. - Un pescatore, che assistè alla partenza dell' armata di Teseo, narra al coro d' aver veduto poco dopo una donzella correre discinta e disperata per la spiaggia;

giunta all' acqua, arrestarsi un momento, e poi tentare di gettarsi dentro, a stento trattenuta da alcuni pietosi. Quando il nunzio ha finito il suo racconto, vien sulla scena Arianna, la quale invoca l'amante fuggitivo, gli rimprovera la mancata fede e desidera la morte. S' ode intanto dal lido un echeggiare di trombe, si scorgono alberi e vele che fanno sperare al *coro* il ritorno di Teseo. Se Amore spinse Orfeo all' inferno, ben può avere spinto Teseo a volgere le prore.

Atto V. - Un secondo nunzio narra al coro che l' armata testè comparsa, non era di Teseo, ma sì di Bacco; il quale, incontratosi sulla spiaggia con Arianna, se ne innamorò perdutamente e ne fu corrisposto. Comparve allora Amore, che ai novelli amanti gridò:

> De l' alte gioie mie
> Ecco tutto per voi verso il tesoro [1].

Finita la narrazione del nunzio, vien sulla scena un coro di soldati di Bacco che precede il corteo degli amanti felici; ai quali Venere, uscendo dal mare, e Giove,

---

(1) Livorno - Masi - 1802 - pag. 118.

aprendo il cielo, augurano felicità divina, mentre Bacco prenunzia ad Arianna l' immortalità.

Manca il coro finale. I Personaggi dell' *Arianna* sono 12, come dell' *Euridice*; però essa ha di più i cori dei pescatori e dei soldati di Teseo e di Bacco che, divisi in *primo* e *secondo*, cantano a dialogo. I versi (790 nell' *Euridice*) sono nell' *Arianna* 964.

Questo terzo melodramma, a differenza degli altri due, non manca d' intreccio e di situazioni veramente drammatiche. Nell' innamorata fuggitiva, contrasta il dolore della patria abbandonata e dei traditi parenti colla gioia di trovarsi vicina a Teseo; in questo l' ambizione lotta coll' amore e colla fede alla data parola, ed infine profondamente drammatica è la scena della disperazione di Arianna. Qui la passione, che nei melodrammi precedenti, sè pure appariva, era stemperata in madrigali, erompe in versi mirabili per naturale semplicità e potenza d' affetto; dei quali, dice il Morsolin [1]: « Non si vergognerebbe nessuno, anche dei

[1] Op. cit. - cap. V.

più grandi poeti ». Leggasi infatti il famoso lamento (1):

Lasciatemi morire,
Lasciatemi morire
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
. . . .
O Teseo, o Teseo mio,
Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
Benchè t'involi, ahi crudo! a gli occhi miei;
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti, Teseo, oh Dio,
Volgiti indietro a rimirar colei,
Che lasciato ha per te la patria e il regno,
E in queste arene ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascerà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi ohimè! come s'affanna
La povera Arianna,
Forse, forse, pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito;
Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice, et io qui piango;

1] Pag. 107, 108.

A te prepara Atene
Liete pompe superbe; et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene;
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
Stringerà lieto, et io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio!

Qui non c'è ombra di retorica, e non appare nemmeno quella soverchia fioritura poetica che si scorge là dove l'ispirazione manca; ed il poeta s'aggira intorno agli stessi concetti. A proposito di questo lamento, scrive Carlo Dati nella sua Prefazione alla *Raccolta di Prose Fiorentine* [1]:

« Io mi ricordo aver sentito dire che il Cav. Marini leggendo l'Arianna, nobil Tragedia d'Ottavio Rinuccini, e ammirandola, arrivato a quei versi:

O Teseo, o Teseo mio,
. . . .
La *povera* Arianna,

interrogò l'Autore perchè invece di *povera* non avesse piuttosto detto *misera*, che a lui pareva più nobile. Al che rispose il Rinuccini: perdonatemi Sig. Cav. voi mi fate que-

[1] Firenze 1716.

sta domanda perchè siete forestiero. Sappiate che appresso di noi è molto più affettuosa, compassionevole e propria la voce *povera* che *misera* [1]; e in questo luogo vale non povera di ricchezze ma priva d'ogni contento, ed usasi in cotal significato per compatire chi che sia nei suoi travagli, e non per dichiararlo mendico, quando fosse anche un potente Monarca ».

L'annedoto narrato dal Dati rivela la cura estrema posta dal Rinuccini in questo melodramma, per fino nella scelta delle parole; e prova come egli si mantenesse immune dalle pedanterie accademiche che, spingendo sempre alla ricerca del *nobile,* facevano spesso cadere nel pesante e nel barocco.

Difetti dell'Arianna sono i dialoghi talvolta troppo lunghi, come quelli tra Venere ed Amore, tra Teseo ed il Consigliero, e le soverchie narrazioni dei nunzi che scemano

[1] Infatti dopo pochi versi, quando era meno veemente l'affetto, aveva usato *la misera Arianna:*

Lascerai tu morire,
In van piangendo, in van gridando aita,
La *misera* Arianna,
Che a te fidossi, e ti diè gloria e vita?

l' efficacia dell' azione: specialmente l' ultimo episodio dell' arrivo e dell' innamoramento di Bacco voleva essere rappresentato, più che narrato. La forma poetica presenta anche in questo melodramma qualche ardita metafora, qualche iperbole strana, qualche studiata antitesi che diverranno tra poco le caratteristiche del *seicentismo*. Ne citerò qualcuna: quando s' accosta al lido la numerosa armata di Teseo, *pare* (1)

In *selvoso Appennin* cangiato il *mare*.

Dagli occhi d' Arianna scaturivano « torrenti e fiumi di dolenti stille ». Quand' ella innamora di Bacco, il coro canta

Provvidenza d' Amor! gentil aita
Spegner per nova *fiamma* antico *ardore*,
E *piagando* sanar mortal *ferita* (2).

Però l' onda di un sentimento delicato ed affettuoso, che scorre attraverso il melodramma, fa dimenticare queste piccole mende.

Difetto principale nella tessitura dell' *Arianna* si è l' inverosimiglianza con cui

[1] Pag. 77.
[2] Pag. 115.

la protagonista passa rapidamente dall' uno all' altro amore, e dal colmo della disperazione al colmo della gioia. Ma, lasciando stare che la seconda passione ispirata da un nume, non può misurarsi alla stregua degli amori terreni, conviene rammentare che il poeta non ha inteso di comporre un dramma vero e proprio, in cui i diversi stadi psicologici debbono essere ampiamente analizzati e spiegati, bensì un *libretto d' opera* destinato alla musica; il quale non poteva consentire più di un semplice abbozzo per la rappresentazione artistica dell' anima appassionata.

Anche la *Cavalleria Rusticana*, per limitarmi all' esempio di un solo melodramma tra i più recenti e famosi, accenna, ma non descrive il potente contrasto di passioni che l' animano.

L' *Arianna* va dunque giudicata non come lavoro puramente letterario, ma sí come semplice parte di un meraviglioso spettacolo, misto di poesia e di musica e di danza; allestito con meccanismi e vestiarî ricchissimi, inteso a dilettare non tanto l' intelletto, quanto l' udito e la vista degli spettatori. Questa osservazione valga anche

per gli altri *libretti* del Rinuccini; de' quali questo terzo è certamente il migliore, sia per l'equo sviluppo dell'azione che riduce a giusti limiti la veste musicale, già prima esuberante, sia per la naturale vicenda con cui s'alternano le parti liriche e le narrative.

Concluderò osservando che l'*Arianna*, benchè segua dopo men di tre lustri al primo esperimento della *Dafne*, nel 1594 ci presenta tuttavia il nuovo genere melodrammatico quasi perfetto.

Essa fu posta in musica dal celebre Claudio Monteverde, maestro addetto alla corte di Mantova, col concorso di Iacopo Peri: quegli compose le *arie*, questi i *recitativi* (1). Venne rappresentata la prima volta a Mantova la sera del 28 maggio 1608, durante le magnifiche feste per le nozze del principe Francesco Gonzaga su *teatro fabbricato a quest' effetto*, secondo dice il Follino; il quale nella sua relazione di quelle feste (2) ci ha lasciato la descrizione dello

[1] V. A. Ademollo. - *La Bell' Adriana* etc (ed. cit).

[2] *Compendio delle suntuose feste fatte l' anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del serenissimo prencipe D. Franaesco Gonzaga con la serenissima Infante Margherita di Savoia.*

spettacolo che io riporterò, come ho fatto per gli altri melodrammi.

« Intervennero a quella rappresentazione i Prencipi, le Prencipesse gli Ambasciatori, le Dame che furono invitate, e quella maggior quantità di Gentiluomini forastieri ché il teatro potè capire; il quale, ancorchè sia capace di sei mila e più persone e ch' el Duca havesse prhoibita l' entrata in esso ai proprj Cavalieri della sua casa, non che a' gli altri Gentilhuomini della Città, non potè perciò capire tutti que' forastieri che procuravano d' entrarvi; i quali concorrevano alla porta in tanta quantità, che non bastò la destrezza del Capitan Camillo Strozzi, Luogotenente della Guardia degli Arcieri del Duca, nè l' autorità del Sig. Carlo Rossi Generale dell' armi, per acquetar tanto tumulto, ch' ancor fu necessario che vi andasse più volte per farli stare indietro il Duca istesso.

Era quell' opera per sè molto bella, e per i personaggi che v' intervennero, vestiti d' habiti non meno appropriati che pomposi,

....

(In Mantova presso Aurelio et Lodovico Osanna Stampatori Ducali MDCVIII).

e per l' apparato della Scena; rappresentante un alpestre scoglio in mezzo all' onde, le quali nella più lontana parte della prospettiva si videro sempre ondeggiar con molta vaghezza. Ma essendole poi aggiunta la forza della Musica del Sig. Claudio Monteverde, Maestro di Cappella del Duca, huomo di quel valore ch' il mondo sà, et che in quella attione fece pruova di superar sè stesso; aggiungendosi al concento delle voci l' armonia degli stromenti collocati dietro la Scena, che l' accompagnavano sempre, e con la variatione della Musica variavano il suono; e venendo rappresentata sí da huomini, come da donne nell' arte del canto eccellentissime, in ogni sua parte riuscì più che mirabile: (massime) nel lamento che fece Arianna sopra lo scoglio, abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto e con sì pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno che non s' intenerisse [1], nè fu pure una Dama, che non versasse qualche lagrimetta al suo bel pianto ».

[1] Vedemmo già (pag. 95) che Iacopo Peri, rappresentando *Orfeo* nell' *Euridice*, « mosse.... gli spettatori al pianto ». Quest' altra testimonianza contemporanea ci palesa che l' *Arianna*

La protagonista che ottenne un successo così lusinghiero fu *Virginia Andreini*, conosciuta sotto il nome di *Florinda*, commediante di professione; ma, secondo il costume di quei tempi, anche cantante. Essa, benchè chiamata in fretta a sostituire la povera *Caterinuccia Martinelli*, morta quasi improvvisamente nel marzo di quell'anno (1), eseguì così mirabilmente la parte, da meritare un ricordo del Marini nell'*Adone*:

. . . . Florinda udisti, o Manto,
Là ne' teatri de' tuoi regi tetti
D'Arianna spiegar gli aspri martiri,
E trar da mille cor mille sospiri (2).

Non si conoscono i nomi degli altri esecutori dell'*Arianna*; però con tutta pro-

destò una commozione più generale e profonda; alla quale il pubblico che assisteva alle prime *opere* doveva essere meglio disposto di noi moderni, non solo per la novità del genere, ma anche per la perfetta illusione dell'*ambiente* che allora dava l'apparato scenico, e per la finezza dell'esecuzione drammatica e musicale: doti queste che sovente fanno difetto ne' moderni spettacoli di musica.

[1] V. in Ademollo - op. cit. - i particolari della sua tragica morte. - Il Duca Vincenzo le fece comporre un epitaffio.

[2] Canto VII.

Anche D. Severo Bonini (cod. Riccardiano 2218) loda la *Florinda* per l'arte con cui cantò il *lamento* d'Arianna; e dice che la musica di esso fu sì bene accolta in Firenze, che non ci

babilità la parte di Venere dovè essere sostenuta da Settimia, figlia di Giulio Caccini. Infatti il Rinuccini in una sua lettera del 20 Dic. 1607 [1] dice « di far gran capitale sulla Settimia per Venere »; avrebbe anche desiderato *le altre donne di Giulio Romano*, cioè la moglie e la figlia Francesca, ma il Duca di Mantova le chiese inutilmente al Gran Duca di Toscana.

Il Guarini ed il Chiabrera furono presenti anche a questa prima rappresentazione dell' *Arianna*; la quale, come mostra la descrizione contemporanea, non riuscì inferiore a quella dell' *Euridice* per eccellenza di musica e di artisti, per lusso d'apparato e per il concorso d'un pubblico colto ed elegantissimo.

. ...

fu casa che avesse qualche istrumento dove non fosse eseguita. - Esso divenne così famoso perchè all'eccellenza, già notata, della poesia, s' accoppiò quella dell' arte musicale.

G. B. Doni (op. cit.) lo disse « bellissima aria, veramente la gioia delle composizioni » del Monteverde: e tale dovè sembrare allo stesso maestro; che della musica scritta per l' *Arianna* pubblicò quel solo squarcio; e quando fu prete, adattò le stesse note ad un lamento di Maria Vergine per Gesù morente: *Iam moriar mi fili.*

[1] V. Davari - op. cit. pag. 13.

Il Quadrio (1) afferma che l'*Arianna* venne rappresentata a Firenze nell'ottobre dello stesso anno (1608) per le nozze di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria; ma nella descrizione contemporanea di quelle feste (2), scritta da Camillo Rinuccini, cugino del poeta, sono ricordati due soli melodrammi: la *Veglia* o *Notte* d'*Amore* di Francesco Cini *e il Giudizio di Paride* di Michelagnolo Buonarroti; e ciò mi fa credere che la rappresentazione dell'*Arianna* a Firenze, se pure ebbe luogo, dovesse essere privata. Lo stesso Quadrio ricorda che questo dramma fu rappresentato a Venezia nel 1641 colla musica del Sacrati; ma secondo l'*Allacci* (3) sarebbe ciò accaduto nel 1640 nel teatro di *S. Mosè.*

EDIZIONI

I. - Mantova - Osanna - 1608.
II. - Firenze - Giunti - 1608.

[1] Op. cit. - Vol. V.
[2] (Firenze - Giunti - 1608) pag. 87, 88.
[3] Op. cit. pag. 106.

III. - *Parnaso Italiano* Tomo XXXVI.
(Venezia 1788).
IV. - Livorno - Masi - 1802.
(nei drammi musicali di O. R.).
V. - *Aminta* di T. Tasso ed altri drammi.
(Milano 1828. - Pag. 100).

Come l'*Arianna* è l'ultimo melodramma del Rinuccini che sia stato rappresentato in musica, così non sarà forse inutile raccogliere qui alcune notizie intorno a' primi spettacoli di *opere* che attingo alle relazioni dei contemporanei, già in parte citate (1).

Finchè non si ebbero i primi veri teatri stabili, i melodrammi furono rappresentati in qualche elegante salone, in fondo al quale sorgeva un palco scenico, ossia in un *teatro di sala*. Questo non aveva sipario; ma due

[1] Mi valgo anche delle lezioni che il Prof. Guido Mazzoni ha tenuto nel corr. anno scolastico al *R.° Istituto di Studi Superiori e di Perfezionamento* in Firenze sulla *Letteratura Italiana nella prima metà del secolo XVII*, e perciò anche sui primi melodrammi.

cortine che si aprivano al principiar dell' opera e si richiudevano al fine di ciascun atto, come accade durante le diverse parti del programma nel *cafè chantant.*

L' orchestra non era posta, com' oggi, tra il palco scenico ed il pubblico; ma celata dietro la scena perchè l' illusione dello spettacolo fosse maggiore. Ed è singolare che uno de' più grandi maestri moderni, Riccardo Wagner, sia concorde col Monteverde, un grande tra gli antichi, nel desiderare l' orchestra dietro la scena; tra i principî banditi da questi due maestri, si potrebbero anche trovare altre interessanti analogie, chi studiasse di proposito la questione musicale. A me però basterà accennare che l' orchestra si componeva allora di pochi e semplici istrumenti: violini, viole, clavicembali, contrabassi etc.; e che il suonatore non aveva la *partitura* interamente scritta per essi, bensì ne improvvisava gran parte, fondandosi sulla semplice *intavolatura* del *basso continuo* (1).

(1) V. Torchi, articolo cit. - L' unico istrumento a fiato, che appare nell' esecuzione de' primi melodrammi, ma neppur sempre, è il flauto.

Se la strumentazione delle prime *opere* era di gran lunga più semplice di quella oggi in voga, i loro apparati scenici erano però immensamente più complessi dei moderni. Poi che in sul principio del secolo XVII, passò nelle rappresentazioni melodrammatiche il complicato meccanismo teatrale che durante il secolo precedente aveva dilettato il pubblico negli *intermezzi*; e come allora si era distinto per gli apparati il Buontalenti, così per essi divenne poi famoso Alfonso Parigi.

Un' elegantissima e curiosa edizione miscellanea della *Flora* di A. Salvadori, e di altre feste drammatiche (1), ci ha serbato, in nitide incisioni, i disegni delle scene e delle macchine fatti dal Parigi per quegli spettacoli.

Da quest' opera si rileva che il palco scenico doveva talvolta d' improvviso, come al tocco di una bacchetta magica, ricoprirsi di una lussureggiante vegetazione di fiori variopinti; tal' altra doveva essere diserto da spaventoso uragano; e l' incisione ci mostra gli alberi curvi, direi quasi oscil-

[1] Firenze - Pietro Cecconcelli - 1628.

lanti, sotto la forza del vento. Erano inoltre frequentissime le *nubi*, ossia macchine foggiate a nuvole, che ora scendevano dall' alto e, radendo il palco scenico, lasciavano balzar fuori artisti rappresentanti divinità mitologiche; ora, innalzandosi, sollevavano al cielo Dei e mortali, come nel *Rapimento di Cefalo* del Chiabrera.

Il meccanismo teatrale andò sempre acquistando maggiore sviluppo ed importanza maggiore, a scapito della poesia e della musica melodrammatica, durante il secolo XVII; massime quando in esso si sbizzarrì la sbrigliata e gioconda fantasia del Bernini. Allora si ebbero rappresentazioni così spettacolose, da disgradarne le moderne azioni coreografiche del Manzotti.

Ne' primi anni di quel secolo, gli scenari per le *opere* furono dipinti dai più famosi pittori; però, generalmente, in esse non si cambiava mai la scena. I *costumi* degli artisti, o come ben presto si dissero dei *virtuosi*, non si componevano allora di cenci multicolori; ma erano così sfarzosamente eleganti, che le descrizioni de' contemporanei ci fanno ad un tempo meravigliare e sorridere. Basti accennare che in

qualche melodramma, i pastori dovevano esser vestiti di *raso* e di *seta*, con bottoni d'*oro*; ed i nostri buoni vecchi non ammettevano sul palco scenico nè finto raso, nè finto oro!

Però questi ricchissimi *costumi*, come del resto accadeva anche nelle pitture di quel secolo, erano, con evidente anacronismo, foggiati sempre sulle mode contemporanee.

Le prime *opere*, come dianzi si è potuto notare, vennero eseguite dai migliori artisti che vivessero allora in Italia, così nel canto come nell' azione eccellenti; poi che, massime le donne: Virginia Andreini, le Caccini ed altre molte, trionfavano, ad un tempo, nel teatro di prosa ed in quello di musica; e la parte del protagonista veniva talvolta sostenuta dallo stesso maestro compositore, per esempio, da Iacopo Peri.

Il complesso dell' esecuzione era dunque tale, da rendere sempre più affascinante e più fine quella prima musica dell' *opera* che era sgorgata da maestri bravissimi; e che a suo luogo [1] più particolarmente c' intrattenne.

(1) V. cap. III. - A quanto ivi accennai, mi piace qui aggiungere che la composizione musicale de' primi melodrammi pre-

E quasi tutto ciò fosse poco, a dilettare il pubblico *degli invitati*, (poiché nessuno, senza speciale invito, era ammesso a quegli spettacoli), per loro si apprestavano alle volte gradite sorprese. Per esempio, ad un certo punto della rappresentazione del *Rapimento di Cefalo* del Chiabrera, dalla volta della sala scese giù, lentamente, una leggera nebbiolina di acque odorose; il cui profumo ricreò l'ambiente, deliziò gli spettatori (1).

Questo studio che allora si poneva a raffinare ed a moltiplicare per tutti i sensi il godimento estetico, spiega assai bene come migliaia di spettatori si accalcassero con tanta ressa, per gustare le prime *opere*, da costringere talora il principe stesso, che li aveva invitati, a ricorrere alla forza per tenerli indietro. Così accadde per la rappresentazione dell'*Arianna* in Mantova l'anno 1608 (2).

sentava un difetto generale, così delineato dal Prof, R. Gandolfi (*Commemorazione* etc. cit. - Pag. 12): « la musica (era) ridotta.... ad una semplice declamazione cantata, senza una forma melodica continuata, che permettesse la diffusione complessa del pensiero.... Pochi e brevi.... erano i cori ».

[1] V. M. Buonarroti, il *giovine*, nella citata *Descrizione* delle nozze di Maria de' Medici,

[2] V. Pag. 109.

E sì che il pubblico teatrale era in quegli anni del più aristocratico ed elegante: composto di principi e di cardinali, di gentiluomini e di artisti, di poetesse e di dame; per modo da pienamente rispondere alla signorile raffinatezza di quegli spettacoli!

Il moderno teatro di musica è assai lontano dalla magnificenza di apparati che ornavano l'antico; anche perchè non esistono più principi che vi profondano, in poche sere, tesori spremuti al popolo in lunghi anni; esso poi non è più godimento spirituale di pochi eletti, ma di tutti. E ciò mi par bene: perchè l'arte de' suoni è mezzo potentissimo ad educare ed ingentilire gli animi ed i costumi; e però dovrebbe essere maggiormente diffusa e gustata tra le umili classi sociali, che di educazione e di gentilezza sentono maggiore il bisogno.

Non rimpiangiamo dunque il passato; ma auguriamo per l'avvenire che l'opera in musica, questa splendida creazione del genio italiano, senza nulla perdere dell'artistica dignità sua, da aristocratica ch'ella era, divenga sempre più popolare.

CAPITOLO VII.

Il Narciso.

Tempo della composizione. - Notizie del codice e dell'unica edizione. - Contenuto. - Pregi e difetti.

Brevissimi cenni sullo svolgimento del melodramma. - Imitatori del Rinuccini specialmente in Firenze.

Il *Narciso* non si collega, come i precedenti melodrammi del Rinuccini, a qualche festa data in onore di principi; anzi non fu mai rappresentato; quindi non c'è modo sicuro di stabilire il tempo della sua composizione, come per gli altri si è fatto; cercherò tuttavia di procedere con qualche induzione.

Intanto è fuor di dubbio che esso sia l'ultimo dei quattro drammi musicali scritti da Ottavio; poichè se nel 1607, quando il Duca di Mantova gli chiese un suo lavoro per le nozze del figlio, l'avesse avuto pronto, non si sarebbe accinto a scrivere appositamente l'*Arianna*. Inoltre nel codice Palatino 249, a carta 189ᵃ, un sonetto:

« Qual musica e da qual ciel dettommi i versi »

ricorda l'*Arianna*, l'*Euridice* e la *Dafne*, non il *Narciso*; e, come nel sonetto precedente, c'è la data del 1609; così parrebbe che, due anni dopo la composizione dell'*Arianna*, il Rinuccini non avesse ancor posto mano al nuovo dramma. Il quale, per la maggior facilità e perfezione del verso, mostra d'appartenere all'età matura di lui; e poichè mi par naturale che anche ad esso fornisse occasione qualche matrimonio di principi, benchè senza invito diretto di questi, sono indotto a credere che il Rinuccini lo componesse sul cadere del 1616, quando a Firenze si cominciò a parlare di nozze fra il suo grande protettore Ferdinando Gonzaga,

non più cardinale, e Caterina de' Medici, di cui era famigliare (1).

Mi conferma in questa opinione una lettera del Monteverde del gennaio 1617 (2), in cui dice di essere stato invitato a Firenze dal Rinuccini, il quale gli aveva fatto intravedere « che sarebbe stato impiegato in qualche fatica musicale ». Probabilmente si trattava del *Narciso* che l'autore, per intercessione della principessa sposa, sperava far musicare al valente maestro, il quale tanta fama aveva procacciato all'Arianna,

(1) Ella scrisse per lui anche la seguente lettera di raccomandazione alla madre di Ferdinando:

Ser.ma Sig.a mia Sig.a et Madre Oss.ma.

Venendosene a cotesta volta il Signor Ottavio Rinuccini ha desiderato ch'io l'accompagni con una mia a V. S. imaginandosi col mezzo di essa di esser visto tanto più volentieri da lei, et di potere ancora restare favorito in qualche sua occorrenza, sì come io la prego per honore della mia intercessione.

Egli riferirà all'A, V. della mia salute et del Signor Duca mio Signore presentandole un'umilissima mia riverenza con la quale resto pregandole felicità.

Dal The alli 8 di maggio 1617.

Humil.ma serva e figliuola
Caterina Duchessa di Mantova.

V. Ademollo - op. cit. - Pag. 236.

(2) Davari - op- cit. - Pag. 39.

ed egli singolarmente stimava (1). Ma Ottavio non dovè riuscire nell' intento, essendosi per quelle nozze rappresentata la *Galatea* del Chiabrera; tuttavia non depose ogni speranza; e, non avendo potuto avere il Monteverde a Firenze, mandò a lui il suo melodramma. Di ciò il famoso maestro ha lasciato ricordo in una lunga lettera con cui, sei anni dopo la morte del Rinuccini, accompagnava allo Strigio, Cancelliere di Mantova, l' originale del *Narciso* insieme con quello della *Finta Pazza* dello Strozzi. Riporterò buona parte della lettera, perchè mi sembra contenga su quest' ultimo melodramma delle notizie interessanti, o che almeno sono le sole da me trovate negli scritti de' contemporanei (2):

« All' Ill.mo mio Sig.r Pad.ne Col.mo il Sig.r Conte Alessandro Striggio Gran Cancelliere dell' A. S. Ser.ma di Mantova - con un rotolino.

« Invio a V. S. Ill.ma *la finta pazza Licori* del Sig.r Strozzi, come mi ha comandato

(1) « Quelle poche cose che sono comparse dal Monteverde sono ammirate da tutti, gusto ch' io non mi sono ingannato » Lett. del Rinuccini, in Davari - op. cit. - Pag. 23.

(2) Davari - op. cit. - App. pag. 76. 77.

nella gentil.ma di lei ». (Dopo aver dato un favorevole giudizio di questa favola, che poi mise in musica, continua): « Mando il presente *Narciso* opera del Sig.r Ottavio Rinuccini, non posto in stampa, non fatto in musica, da alcuno, nè mai recitato in scena. Esso Sig.r quando era in vita, che hor sij in cielo, come glielo prego di core, me ne fece gratia della copia non tanto, ma di pregarmi che la pigliassi, amando egli molto tal sua opera, sperando ch' io l' havessi a porre in musica. Holle dato più volte assalti et l' ho alquanto digesta nella mia mente.... » (ma non la musicò, perchè per il gran numero di pastori e di ninfe richiedeva troppi tenori e soprani) « et non (aveva) altro di variatione, et più con fine tragico et mesto (1). Non ho però voluto

(1) Il Belloni (op. cit. pag. 315) scrive che il Monteverde « appunto perchè *troppo tragico*, non volle musicare il *Narciso* del Rinuccini ».

La presente lettera del maestro prova invece che questa non fu l' unica, nè per avventura la principale ragione che lo distolse dal porre in musica quel melodramma. Lo stesso Monteverde rifiutò di musicare la *Favola di Peleo e Teti*, scritta dal conte Scipione Agnelli, per le nozze del Gonzaga nel 1617. Per la medesima circostanza si composero, ma non si rappresentarono altri due melodrammi:

mancare di mandarla a vedere a S. V. Ill.ma atiò gusti il suo fin giuditio. Nè dell' uno nè dell' altra (la *finta pazza*, *Licori)* non ho altra copia che la presente, che invio a V. S. Ill.ma. Letto il tutto, mi farà gratia rimandarmi gli detti originali, per potermene valere secondo il mio interesse all' occasioni, et sappia che mi sono car.mi. Et qui facendo hum. riverenza; aspettando gli bramati comandi, da Dio ogni felicità gli prego

Venetia gli 7 maggio 1627

Di V. S. Ill.ma

Ser.re aff.mo et hum.mo
Claudio Monteverdi.

Il «fin giuditio» del Conte Strigio gustò ben presto il *Narciso*, che il 22 dello stesso mese aveva già rimandato al Monteverdi, come si rileva da altra lettera del maestro a lui in data 22 maggio [1]:

....

Ati e Cibele parole e musica del cantante Francesco Rasi aretino, da noi ricordato tra gli esecutori dell' *Euridice* (pag. 96); e l' *Endimione*, parole e musica del duca Ferdinando Gonzaga. V. Ademollo. - *La Bell' Adriana* etc. (ed cit,) pag. 232. - Questa gara di poeti, per un solo lieto avvenimento, mi fa credere sempre più che ad essa prendesse parte anche il Rinuccini col suo *Narciso*.

[1] Loc. cit.

« Ho ricevuto dal corriere non tanto la gratis.ma di V. S. Ill.ma, ma ancora et il Narciso, et la finta pazza ».

L'originale del *Narciso* passò, non so come, dalle mani del Monteverde a quelle del Cavaliere Loreto Vittori di Spoleto. Questi poi ne faceva dono al Cardinal Francesco Barberini (1), amantissimo dei melodrammi; de' quali, insieme al fratello cardinale Antonio, aveva curato nel teatro del suo splendido palazzo le prime rappresentazioni in Roma (2). Ma neppure i Barberini lo fecero porre in musica; e così il manoscritto giacque ignorato nella biblioteca *Barberiniana* finchè il bibliotecario di essa, Luigi Maria Rezzi, lo pubblicò nel 1829,

[1] Il Narciso - Dramma Originale del Sig.r Ottavio Rinuccini - donato dal Cav.ro Loreto Vittori - Al Em.mo Sig.r Card.le Francesco Barberino. - Cod. Barberiniano XLV. 81

Il cav. Loreto Vittori è detto dal Rolland (op. cit. - pag. 144) *chanteur, le plus famenaeux du siècle.* Era evirato; visse a Firenze ed a Roma, ove da Urbano VIII venne creato cavaliere. Compose le parole e la mosica di un melodramma: *La Galatea*, che dedicò al card. Antonio Barberini suo protettore; onde non è a meravigliarsi se allo stesso donò l'originale del *Narciso.*

L' Eritreo, nella sua *Pinacotheca*, lasciò una biografia del Vittori, tutta riboccante di straordinario entusiasmo.

[2] V. Ademollo. - *I teatri di Roma nel secolo XVII.* (ed. cit).

per le nozze del principe Don Sigismondo Chigi [1]. Erano allora passati più di due secoli dall' invenzione del melodramma; e, mentre la musica teatrale era salita a sempre maggior perfezione, la parte poetica, da essa soggiogata, era decaduta a segno, da non meritar quasi più il nome di forma letteraria. Così il *Narciso,* sembrando ai moderni maestri inadatto alla musica nuova, non ebbe mai l' onore d' una rappresentazione musicale, nè di altre edizioni.

Ed ora verrò senz' altro all' esame del melodramma.

L' argomento, il mito di Narciso, era stato anch' esso accennato in pochi versi da Ovidio nelle *Metamorfosi.* Interlocutori sono i pastori, Narciso, Elpino, un Nunzio, le Ninfe, Eco, Filli, Lidia, Amarilli, i personaggi mitologici di Diana ed Amore, i cori di cacciatori e di ninfe.

Quest' ultimo melodramma del Rinuccini, a differenza degli altri, manca di *Prologo*, che non m' è venuto fatto di trovare

[1] Roma - Poggioli - 1829. - Anche il Rezzi credè il codice intieramente *autografo* (V. prefazione); ma in realtà a me par tale solo l' atto V; degli altri sono di mano del Rinuccini alcune carte e le correzioni.

neppur tra le poesie inedite di lui; forse per compòrlo aspettava di sapere in qual' occasione, ed innanzi a quali principi sarebbe stato rappresentato per far di essi menzione, come negli altri Prologhi aveva fatto.

Il Rezzi ha diviso il *Narciso* in cinque atti:

Atto I. - Eco, ninfa seguace di Diana, confida a Filli com' ella, innamorò di Narciso, tanto bello quanto crudele; e come, nascondendo la sua passione, riesca ad essergli compagna alla caccia. Sopravviene un coro di ninfe, tutte innamorate di Narciso, le quali si meravigliano che Eco, sempre compagna del bel pastore, sia sola a non amarlo. Un dialogo fra due cori rivela i vari affetti che una sola passione desta in loro: alcune si consolano al pensiero che egli presto verrà; altre pensano piuttosto di fuggirlo, ed imprecano a lui i tormenti d' amore.

Argomento del *Coro* è la *Battaglia Pitica*; come di quello seguente, al II atto della *Dafne*, era stato il mito di *Narciso*; così l' ultimo melodramma del Rinuccini si ricollega col primo: Apollo osò schernire, come Narciso, la potenza d' Amore, il quale

ne prese terribil vendetta; e pure un fanciullo mortale sprezza i suoi dardi!

Atto II. - Un coro di cacciatori, compagni di Narciso, lamenta la condizione degli innamorati. Le ninfe si dolgono che tra loro non sia l' amato pastore; il quale però sopraggiunge tra poco; gli palesano subito i propri affanni amorosi, che egli schernisce; ed allora si consolano pensando che anche per lui verrà l' ora del pianto. Narciso, per tutta risposta, invita Eco a seguirlo alla caccia; ma pregato di trattenersi ancora, canta dei disinganni d' amore che promette gioie e reca tormenti, e conclude:

Di gioir non è speranza
Con amor, datemi fede:
Ritogliete ratte il piede,
Fanciullette, a questa danza [1].

Anche Diana, che entra all' ultima scena, compiange le amorose pene delle Ninfe, e le consiglia a ritrarne il piede; onde esse, quasi persuase, promettono nel *Coro* di ribellarsi ad Amore, qualora non ferisca anche Narciso.

[1] Ed. cit. pag. 28.

Atto III. - Si apre coi lamentevoli gridi di Eco, che l'amica Filli tenta invano di confortare. Un nunzio dà di ciò spiegazione al coro narrando che Narciso ed Eco, stanchi della caccia, si assisero in sull'erbetta l'uno accanto all'altra. Mentre egli parlava la ninfa impallidiva e sospirava; chiestane della ragione, ella confessò il suo amore; ed allora Narciso le rivolse parole irose e crudeli, e con disprezzo le voltò le spalle. Il nunzio continua a descrivere la disperazione di Eco, movendo a compassione le compagne di lei, che nel *Coro* confessano d'aver sentito tanto lodare i leggiadri effetti d'amore; e pure la beltà di Narciso portò pianto e lutto in quelle selve, già tanto beate.

Atto IV. - Le ninfe rimproverano a Narciso la sua crudeltà. Filli narra che ella seguitò verso un bosco l'amicissima Eco, la quale correva disperatamente percotendosi il petto e le guancie e strappandosi i capelli; ma quando credeva raggiungerla, vide terminare sul terreno le orme di lei, senza scorgerla in alcun luogo. Allora la chiamò più volte ad alta voce, e.....

Ovunque Eco chiamava, Eco rispose;
Nè mai la vidi, e l'ho sempre alle spalle (1).

Prima altra ninfa, poi Narciso, fanno la prova di parlare ad Eco da più parti, ed odono rispondersi sempre colla propria rima che, per l'accorgimento del poeta, dà luogo a parole intiere e ben rispondenti al contesto. Diana lamenta la sparizione di Eco; e vuole che la sventura di lei serva d'esempio alle sue seguaci per non cedere all'amorose lusinghe; ma Amore promette in buon punto di domare l'orgoglio del pastorello.

Il *Coro* invoca Diana perchè spegna le fiamme della passione.

Atto V. - Cori di cacciatori e di Ninfe si meravigliano di non veder tra loro Narciso, nè sanno ove sia. Sopraggiunge Amore, il quale si vanta di una vittoria riportata contro una *beltà superba*, cioè Narciso; ma le ninfe pensano che alluda alla triste fine di Eco, ed adirate lo scacciano. Un nunzio spiega l'equivoco narrando come Narciso, accostatosi ad un fonte, prese a sorridere ed a sospirare alla sua bellissima immagine,

[1] Pag. 48.

invitandola ad uscire dalle acque per godere insieme l'amore. Ma accortosi al fine del suo errore, cadde in terra, imprecando alla sua sorte. Il nunzio, che si trovava vicino, cercò dargli aiuto; ma invano, perchè egli era già privo di sensi e, perdendo man mano le sue forme, si converse in candido fiore.

Il *Coro* lamenta la sventura del leggiadro pastorello che non seppe fuggire le piaghe degli occhi suoi, e conchiude con morale insolita [1]:

La dove regna Amor, regna tormento:
Tra pudichi pensier, tra caste voglie
Averà gioia il core, e ver contento.

Dei pregi e difetti di quest'ultimo melodramma, così toccò il Rezzi [2]:

« L'Autore della Dafne, dell'Euridice, dell'Arianna ha agguagliato, se non avanzato sè medesimo scrivendo il Narciso. . . Certo chi non ravviserà ugualmente nell'uno, come nelle altre, semplicità di tes-

[1] Anche l'intento morale di questo melodramma lo mostra composto negli ultimi anni del poeta, tutti spesi, come vedemmo nel capitolo I, a fare ammenda de' suoi *delicta juventutis*.

[2] Dedica del *Narciso* al Principe Chigi.

suto, verità e gentilezza d'affetti, convenienza di costumi, vivezza di descrizioni, nobiltà di sentenze, grazia di dialogo; e sopratutto purezza e proprietà di favella, eleganza di stile, facilità e dolcezza d'armonia, e cori pieni d'alti sensi e di poetica beltà?

« Nè i concetti di soverchio ingegnosi, e i ricercati riscontri di parole che vi s'incontran per entro varranno, presso a un discreto e savio estimatore, a scemarne il merito; sì perchè essi sono radi, sì perchè è a darsene colpa non tanto all'autore, quanto al genio del secolo, il quale già cominciava nello scrivere ad inchinare inverso al vizio ». Ma a me sembra inesatto il collocare il *Narciso* al disopra di tutti gli altri melodrammi del Rinuccini. In esso è certo maggiore la « facilità e dolcezza d'armonia, la vivezza delle descrizioni », specialmente dell'innamorarsi di Eco, della confessione del suo amore, della disperazione di lei e della trasformazione di Narciso in fiore.

È pur bello questo *coro* di ninfe a Diana, che mi piace trascrivere come saggio:

Alma Dea, che l'arco tendi,
Per campagne e per foreste,
Alma Dea, nume celeste,
Spegni tu d'amor gl' incendi.
Tu di casti e bei desiri
Arma Diva, i nostri petti,
Onde invan l'arco saetti
Stral d'affanno e di martiri.
Non più lagrime o sospiri
Eschin fuor dai tristi seni:
Tu le notti e i dì sereni
Fanne, o Dea, ch' in ciel risplendi.
Alma Dea, etc.
Non soffrir, ch' indegno arciero
Che va nudo, e ciechi ha gli occhi,
Armi l'arco, e' dardi scocchi
Contro a noi, sì crudo e fiero.
Serve siam del casto impero,
Tutte oneste, e tutte pure;
Contro Amor fanne sicure,
Saggia Dea, tu ne difendi.
Alma Dea, etc.

. . . . (Atto IV, *coro* finale).

Quest' ultimo dramma ha dunque più raffinata l'arte del verso; ma non ha nessuna scena potente di passione come il

Lamento d'*Arianna*, e stempera anzi l'affetto in languidezze da idillio, in smancerie che presentono l'*Arcadia*, come alcune poesie liriche dello stesso autore (v. pag. 43). Composto quando il seicentismo era invadente, il *Narciso* ne serba tracce più numerose dei precedenti melodrammi: Eco per esempio, si lamenta contro:

Quel *cor* ahi! non già cor, quell'aspra *pietra*

ed invita i suoi occhi al pianto così:

Infelici occhi miei, piangete or tanto,
Che dentro un ***mar di pianto*** il cor ***s'anneghi;***

e le citazioni potrebbero continuare. Ad ogni modo però, il *Narciso* resta infinitamente superiore all' innumerevole serie di scipitissimi melodrammi, pieni d'ogni volgarità e stramberia, di cui gl' imitatori del Rinuccini inondarono l'Italia per tutto il secolo XVII fino alla riforma veneziana, curata da Benedetto Marcello e da Apostolo Zeno, che rese possibile il trionfo del genere, col Metastasio nel secolo seguente.

Il Quadrio (op. cit.) conta qualche centinaio di melodrammi nel seicento. Aurelio Aureli e Francesco Silvani ne composero

50 per ciascuno (V. Morsolin - Op. cit. - cap. V).

Specialmente le *arie* erano stravagantissime. B. Marcello, nel suo *Teatro alla moda*, dice ironicamente: «E le ariette non dovranno avere relazione veruna al recitativo, ma convien fare il possibile d'introdurre nelle medesime per lo più *farfalletta*, *mussolino*, *rossignolo*, *quagliotto*, *navicella* etc. ».

Il Tomassini (art. cit.) cita ad esempio la seguente *aria* della *Didone*, melodramma del Della Rena:

O che vita consolata!
O che mondo ben composto!
Mangiar stelle in insalata,
E 'l zodiaco haver arrosto.

Primi e più esperti imitatori de' melodrammi di Ottavio furono: G. Chiabrera, i fiorentini M. Buonarroti, *il giovine*, F. Cini, A. Salvadori ed il romano O. Tronsarelli.

Di essi mi occuperò particolarmente nel mio nuovo Studio: *L'elemento comico nei melodrammi italiani del secolo XVII*, che spero condurre a termine in breve.

CAPITOLO VIII.

Scritti apografi e prose. - *Conclusione.*

La favola d' *Aragne.* - Giudizio dell' abb. Zannoni. - Il panegirico a S. Caterina. - Le lettere.
L' arte del Rinuccini. - Sua importanza nella storia letteraria.

Compiuto lo studio particolareggiato delle poesie e de' melodrammi del Rinuccini, mi proverò ora a dare un giudizio sintetico sull' opera sua. Prima però, non mi pare inutile far un cenno d' uno scritto *apocrifo* e delle sue *prose.*

Nel 1810, per le nozze del M^se^ Pier Francesco Rinuccini, ultimo rampollo maschile della famiglia del poeta, con Teresa

Antinori, il legatore di libri G. Ricci, fiorentino, pubblicò, sotto il nome d' Ottavio, un poemetto mitologico in versi sciolti dal titolo: *La Favola di Aragne*, traendolo da un codice della biblioteca Riccardiana ([1]).

Ma l' Abb. G. B. Zannoni ([2]), con validissimi argomenti (che io qui non riporterò, non avendo ad essi nulla da aggiungere o da opporre), dimostrò l'*Aragne* esser opera di Paolo Mini fiorentino, contemporaneo del Rinuccini ed autore d' un trattato: *Della natura del vino*, e d' un discorso: *Della nobiltà di Firenze* ([3]).

Quanto alle prose, nè all' Archivio, nè alle biblioteche di Firenze, mi venne fatto di trovare qualche lettera di Ottavio. Quelle poche a Ferdinando Gonzaga, pubblicate

[1] (Firenze - Carli - 1810). La favola è tolta dal cod. Riccardino 2242 - n.ro 3 - miscellaneo. È di calligrafia ben diversa da quella del R. In fine, una mano di molto posteriore, ha scritto:
di Ottavio Rinuccini
V. Catal. Lami

Nell' indice del cod. era anonima; poi una mano estranea ha scritto tra le linee, *Rinuccini Ottavio*. Il Lami la confuse coll' *Arianna*.

[2] Op. cit. a pag. 34 - nota (2).

[3] Cit. a pag. 18.

dall' Ademollo, ed in gran parte da me già citate, hanno un periodare un po' ricercato e contorto; ma forse è dovuto alla studiata adulazione, e, non essendo lettere famigliari, non possono dar luogo ad un giudizio completo del suo stile epistolare [1].

Più disinvolta nella forma, è la *Relazione* degli affari trattati in Francia, scritta negli ultimi anni della vita pe' suoi fratelli, ed anch' essa più volte citata: conserva però, arcaismi ed errori ortografici, che non appaiono ne' più culti scrittori contemporanei.

L' unico componimento in prosa, che si conservava nella biblioteca *Rinucciniana*, e passò poi alla *Nazionale* di Firenze, è un *Panegirico a S. Caterina* [2], autografo ed inedito, composto forse per essere recitato in qualche congregazione quando il poeta, dato l' addio al mondo, e ai suoi amori, e ai suoi canti, si consacrò tutto alle pratiche divote.

---

[1] Credo che nell' Archivio Gonzaga, in Mantova, si conconservino altre lettere di lui; ma non ho potuto eseguire colà nessuna ricerca.

[2] Raccolta del Follini - 5 . 32 - È in folio; ha 9 carte, pochissime correzioni.

Dopo un breve esordio, il panegirico narra a lungo la lotta sostenuta dalla santa coll' imperatore Massenzio che, con minacce e lusinghe, voleva farla sacrificare agli idoli; descrive la morte di lei, e si chiude con una preghiera. Esso rivela l'artifizio retorico nella scelta di parole peregrine e poetiche, e nelle frequenti antitesi e ripetizioni; è però bella per semplicità e per affetto la descrizione della morte della vergine (1). Ma questo panegirico è troppo poca cosa per annoverare chi lo scrisse tra i prosatori italiani.

....

[1] « Et ecco che cinta da rei ministri è condotta la bella sposa di Giesù innocente vittima al luogo dove deve morire, erano le piaze e le strade folte di popolo concorso a vista sì pietosa e mirabile, et ella tutta lieta non altrimenti movea le piante, che se dovesse trovarsi a qualche giocondo spettacolo, non era punto smarrito lo splendore dell' angelica fronte, anzi per cotal modo spargeva raggi di letizia e di pace, e d' un' umiltà si magnanima e gentile risplendeva ch' intenerito ogni core, non fu ciglio ch' in rimirarla rimanesse asciutto .... Giunta al destinato loco rivolse i begli occhi al cielo con affetto cotanto ardente, che parve che quell' anima innamorata, impaziente ch' altri recidesse il nodo, che la teneva avvinta nel mortal velo, se ne volesse per se stessa disciolta volar in paradiso.

Indi piegando le ginocchia a terra, giunte le palme al seno genuflessa e china, offerse il tenero collo al colpo della tagliente spada ».

CONCLUSIONE

Il Rinuccini merita d'essere ricordato nella nostra storia letteraria soltanto come poeta; ma neppur nella poesia lasciò un'impronta personale, caratteristica, che valga a distinguerlo da tutti i suoi contemporanei.

Il meglio dell'arte sua derivò dal Chiabrera, nè riuscì ad agguagliare il modello; anche seguì spesso le orme del Petrarca, così che le sue poesie veramente originali sono poche: in tutte però dominano una facilità ed una melodia non comuni. Se il suo gusto finissimo non gl'impedì di cadere in una soverchia fioritura ed in qualcuno de' difetti propri del *seicento*, fuggì però sempre il ricercato ed il contorto che a' suoi tempi cominciava a piacere. Quindi avvenne che le sue poesie si prestarono mirabilmente ad esser cantate, e potè offrire all'Italia, e per essa all'Europa, il primo esempio del dramma musicale.

È questa la sua vera e primissima gloria, poichè i suoi successori nel melodramma « poterono, scrive l'Emiliani, variarlo, arricchirlo, abbellirlo, ma non mai essenzialmente mutarlo ».

Del resto, il Rinuccini non fu un grande, nè appassionato carattere, e perciò nemmeno un grande poeta nel senso più nobile ed umanitario della parola. Nelle sue poesie non vibra mai un sentimento generale umano di patria, di società, di religione; non le illumina e riscalda nessuna fiamma d'ideale; nessuna nota mai che s'elevi al di sopra del piccolo mondo del poeta, al di sopra delle sue donne e de' suoi amici, de' suoi principi e de' suoi santi!

Cresciuto in tempi di servitù politica e di decadenza artistica e morale, egli rappresentò, meglio forse di tutti i suoi contemporanei, come uomo e come letterato, quel periodo di transizione in cui la vera e grande poesia, nazionale a un tempo ed umana, cedè in Italia il campo dell'arte alla musica; periodo mirabilmente delineato dal Carducci (1) ed io non saprei meglio chiudere il presente Studio che riportando le parole di lui:

« La poesia italiana nel suo progressivo idealizzarsi andò sempre più estenuandosi:

[1] *Discorsi Letterari.*

a poco a poco non più invenzione nè movimento nè azione, non più caratteri nè passioni, non più stile nè forme; ma colori e parole e suoni che simulavano lusinghieramente la vita; sinchè la poesia evaporò e fu la musica; la musica, sola arte che all'Italia rimanesse dopo il secolo decimosesto, e sola sua gloria per troppo tempo di poi ».

FINE.

INDICE.

DUE PAROLE DI PREFAZIONE . . . . Pag. 5

INTRODUZIONE. - *Cenni sulla vita di Firenze a' tempi del Rinuccini (1562-1621).* . . . . „ 9.

I Medici: Francesco I, Ferdinando I, Cosimo II. - Accademie. Letteratura in prosa. - Poesia: madrigalesca, drammatica, satirica. - Scienze. - Arti belle. - Musica. - Costumi della nobiltà.

CAP. I. - *Vita di Ottavio Rinuccini.* „ 27.

Bibliografia. - Origine della famiglia Rinuccini. - Personaggi illustri nelle lettere. - Parenti di Ottavio. - Sua nascita. - Educazione letteraria. - Vita dissipata

ed elegante. - Amori. - Opinioni dei critici sulla pretesa passione di lui per Maria de' Medici. - Argomenti che la escludono. - Il Rinuccini in Francia. - Suo ritorno in Firenze. - Viaggi per presiedere le rappresentazioni de' suoi melodrammi. - Vita austera degli ultimi anni. - Morte. - Relazioni del Rinuccini coi letterati contemporanei. - Suo carattere fisico e morale.

Cap. II. - *Le Rime* . . . . » 81.

Edizioni e codici che le contengono. - Poesie amorose: veriste, petrarchesche, originali. - Poesie musicali: canzonette, madrigali, mascherate. - Poesie eroiche: canzoni. - Poesie morali. - Spirituali. - Varie. - Valore delle rime del Rinuccini.

Cap. III. - *Germi e preludi del melodramma in Firenze.* . . . . . » 109.

Bibliografia. - Necessità di ricercare le lontane origini del nuovo genere drammatico. - Indole gaia ed artistica del popolo

fiorentino. - Splendore della corte Medicea. - Secolo XIII: Firenze culla delle lettere e delle arti. - Secolo XIV: La festa sul ponte della *Carraia*. - Ballate e madrigali musicati. - Il *Paradiso* degli Alberti. - Secolo XV: Feste di S. Giovanni. - Nascimento della *Sacra Rappresentazione*. - Carri carnascialeschi e *Trionfi*. - Secolo XVI: Gl' *Intermedi*. - Loro evoluzione. - Il dramma pastorale. - La *Camerata* del Bardi. - La musica nuova. - La *Battaglia Pitica*. - Opinioni dei critici che negano al Rinuccini l' invenzione del melodramma.

CAP. IV. - *La Dafne* . . . . . . „ 143.

Tempo della composizione. - Contenuto. - Confronto con la *Battaglia Pitica*. - Imitazione ovidiana. - Pregi e difetti.

Le due rappresentazioni di Firenze (1594 - 1597). - Rifacimento. La rappresentazione di Mantova (1608). - Altre rappresentazioni

con musica di altri maestri. - Versione. - Edizioni.

Cap. V. - *L' Euridice* . . . . . . „ 157.

Tempo della composizione. - Contenuto. - Confronto con l'*Orfeo* del Poliziano. - Pregi e difetti.

La rappresentazione di Firenze (1600). - Altre rappresentazioni. - Edizioni.

Cap. VI. - *L' Arianna* . . . . . . „ 178.

Tempo della composizione. - Contenuto. - Confronto col *Trionfo* di Lorenzo il Magnifico: *Bacco ed Arianna*. - Pregi e difetti. - Come vanno giudicati i melodrammi del Rinuccini.

La rappresentazione di Mantova (1608). - Altre rappresentazioni. - Edizioni. - Cenni generali intorno ai primi spettacoli di musica.

Cap. VII. - *Il Narciso* . . . . . . „ 203.

Tempo della composizione. - Notizie del codice e dell' unica edizione. - Contenuto. - Pregi e difetti.

Brevissimi cenni sullo svolgimento del melodramma. - Imitatori del Rinuccini specialmente in Firenze.

CAP. VIII. - *Scritti apocrifi e prose. Conclusione* . . . . „ 221.

La favola d' *Aragne*. - Giudizio dell' abb. Zannoni. - Il panegirico a S. Caterina. - Le lettere.

L' arte del Rinuccini. - Sua importanza nella storia letteraria.

FINITO DI STAMPARE ❧ ❧ ❧ ❧
❧ ❧ ❧ ❧ IL XXV GIUGNO MCM.

APPENDICE

Aggiunte e correzioni

Fabriano, 22 luglio 1900.

Soltanto mentre era in corso di stampa l'*ultimo* capitolo del presente opuscolo, ebbi notizia della pubblicazione della signorina Amelia Civita: *Ottavio Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia* (Mantova - Tip. Aldo Manuzio - 1900): la quale è di pochissimo tempo anteriore alla mia.

Nel moderno fervore di studi storico-critici, tutti intesi a diseppellire o rimettere a nuovo figure di scrittori disperse o sbiadite dal tempo, non è raro il caso che

più studiosi si diano a percorrere la stessa via di ricerche per le biblioteche e per gli archivi, e tocchino la stessa meta, senza che l'uno mai sappia dell'altro. Così è accaduto che il primo poeta di *libretti* per musica dopo avere atteso invano, per quasi tre secoli, chi lo facesse oggetto di un lavoro speciale, trovi all'improvviso e contemporaneamente due giovani illustratori della vita e dell'opera sua, nella culta signorina Amelia Civita ed in me! E come io soltanto all'ultim'ora ho avuto notizia dello *Studio* di lei, così posso assicurare ch'ella ha perfettamente ignorato il mio *manoscritto;* il quale è sempre restato pres- di me, benchè fosse compiuto fin dal 1896, come nella *prefazione* accennavo.

A questo proposito, avendo esposto il mio caso al Ch.° Prof. Giulio Salvadori, libero docente di letteratura italiana nella R.ª Università di Roma, con cui ebbi l'onore di discutere la presente *tesi* di laurea, egli che ha la bontà pari alla dottrina, mi rispondeva con la seguente lettera, la quale con il suo consenso mi permetto di pubblicare:

« Roma, 13 luglio 1900.

« Egregio professore,

« Rammento benissimo d' avere nel novembre del '96, negli esami di laurea in lettere della r.ª Università di Roma, discusso con Lei, per incarico del prof. De-Gubernatis, sullo *Studio biografico e critico intorno ad Ottavio Rinuccini*, ch'Ella presentò come tesi; e rammento anche i punti principali del Suo lavoro, che per più riguardi mi parve meritevole d' esser ripreso e portato alla pubblicazione. E ora mi rallegro che questa si faccia, e non dubito della sua utilità alla conoscenza della nuova musica nata nel Cinquecento e della nuova poesia musicale.

« Con particolare stima, di Lei

« dev.mo

« GIULIO SALVADORI. »

Del resto, che la signorina A. Civita ed io abbiamo lavorato con piena, reciproca inconsapevolezza, più che da questa lettera (troppo lusinghiera per me), e dalle mie dichiarazioni, appare dal diverso aspetto

con il quale studiamo il nostro poeta. Ella infatti, come mostra perfino dal titolo, considera sovra tutto la vita e l' opera del Rinuccini in relazione alle feste musicali e teatrali, che da' famosi intermezzi del 1589 [1] in poi, non solo l' ispirarono, ma lo dominarono: e da questo criterio di studio, discendono differenze grandi, così di trattazione come di contenuto, nei nostri lavori. Primieramente la giovine scrittrice ha dovuto preferire di « alternare lo studio delle opere alla narrazione biografica » perchè « sarebbe stato impossibile separare l' autore dalle vicende storiche del tempo e dell' opera sua senza correr rischio o di generare confusione, o di dover riparlare più volte delle stesse cose ». [2] Così accade, ad esempio, che lo stesso cap. V il quale tratta dell' ultimo melodramma del poeta fiorentino, narri anche i suoi ultimi anni. E poi ella ha dovuto quasi interamente trascurare le molte e varie, ed interessanti *liriche* edite od inedite di lui; le quali non si riferivano a nessun avvenimento biografico o teatrale, degno di nota.

(1) V. pag. 125 e seg.

(2) Op. cit. - *Introduzione* - pag. 20.

Inoltre se spesso giungiamo per via diversa, alle stesse conclusioni, specialmente nel giudizio speciale intorno al *Narciso*, ed in quello generale sul valore letterario di tutte le opere del Rinuccini, spesso anche profondamente discordiamo, massime in talune circostanze e questioni relative alla vita di lui, come quelle della cultura classica e dell' amore per Maria de' Medici: nè io, dopo avere seriamente vagliate le opinioni della gentile ed inconsapevole *avversaria* (se pur mi è lecito chiamarla così) credo di dover mutare quanto ho già esposto, non senza argomenti. Ma..... ciò non vuol dire ch' io debba avere, in esse, sempre ragione. Trovo invece giustissima l' opinione di lei, contro il Davari, che l' *Arianna* non potesse esser compiuta entro il settembre 1607 [1], come afferma anche il presente *Studio*, a pag. 179; ma al più presto, alla fine dello stesso anno: continuo però a convenire coll' Ademollo, che il Monteverde cominciasse a musicarla nel settembre stesso. Ora dunque, ritengo che il maestro iniziasse l' opera propria, prima

(1) pag. 119.

che il poeta avesse compiuto la sua; dacchè non mi sembra di potere altrimenti spiegare l'apparente contraddizione tra la lettera del primo, da me citata in nota, e quella del secondo riportata dalla signorina Civita.

La quale ha saputo anche rintracciare all'archivio *Gonzaga* di Mantova, quelle lettere di Ottavio, che colà avevo preveduto si conservassero ancora inedite. (1)

Esse in numero di *quindici*, tutte dirette a Ferdinando Gonzaga, come le *tre* che diede alla luce l'Ademollo e che io ricordai, (2) vanno dal 2 agosto 1608 al 25 febbraio 1613; e sono da lei integralmente pubblicate nell'appendice, e citate qua e là nel corso del pregevole lavoro. Così la chiarissima autrice ha potuto illustrare assai meglio di me l'interessante, ma punto bella relazione, corsa tra l'eminentissimo principe « cui il mantello rosso non impediva di condurre vita allegra e galante » (3), ed il poeta gentiluomo che l'emulava nella spensieratezza e nella galanteria.

(1) V. pag. 223, nota (1) del presente *Studio.*

(2) pag. 61 id.

(3) Op. cit. - pag. 113.

Ora accennerò brevemente le poche circostanze nuove che queste lettere mi rivelano, tributandone naturalmente tutto il merito a colei, che prima le seppe scoprire ed illustrare.

Il Gonzaga non desiderava assistere in forma ufficiale alle nozze di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria: ed il Rinuccini coglie l'occasione per invitarlo, con lettera del 16 settembre 1608 [1], a venire a Firenze in sua casa, ove potrà *celarsi*, com'egli vorrà. Osserva acutamente la signorina Civita: « Questa lettera ci prova quale fosse l'intimità esistente fra il Rinuccini e i Gonzaga, ed in quali felici condizioni finanziarie si dovesse trovare il nostro poeta, se si permetteva il lusso d'invitare in sua casa il figlio d'uno dei principi più ricchi e magnifici delle famiglie allora regnanti ». [2] Però il cardinale, con tanta devozione e premura invitato, non solo non volle favorire l'amico; ma anzi il 26 dello stesso mese gli scrisse, dolendosi non si sa perchè, di lui, e mostrandogli

(1) pubbl. a pag. 194 e seg.

(2) pag. 141.

diffidenza. Ottavio rispose il 2 ottobre, [1] con una lettera, che è la più bella e dignitosa ch'io abbia mai letto di lui; però è anche l'unica.... che manchi di firma! Mi spiace di non poterne citare, per brevità, altro che il seguente brano:

« .... e la voglio pregare prima che lasciarsi cascare nella mente oppenione di me tanto sinistra, a ricordarsi ch' io son nato gentilhuomo, e tale son vissuto e prima che far minimo mancamento, son presto a metter mille vite se tante n' havessi.....»

Peccato, che questa sua dignità di gentiluomo, qui senza dubbio profondamente sentita, non gli dia poi il coraggio di apporre la firma; nè quello anche più necessario, di rifiutare al Gonzaga i suoi vergognosi uffici di mezzano! che anzi l' *amico* misterioso anche in queste lettere, testè edite per la prima volta, torna a far capolino.

Per esso forse, il cardinale s' affrettò a rappattumarsi con il Rinuccini; ed in sulla fine del 1608, suggellò la riconciliazione donandogli un suo ritratto [2]. Più fre-

---

(1) pag. 195 e seg.

(2) Lettera del R. pubbl. a pag. 198 e seg.

quenti dovevano essere i doni del poeta cortigiano, il quale il 29 settembre 1612, inviava al ricco protettore « alcune susine piccolo avanzo d'un (suo) giardino »; ed insieme una lettera « per dar conto del (suo) arrivo a Firenze » (1). C'è qui dunque, un accenno per quanto vago, ad una sua lontananza dalla patria.

Così le due lettere: 20 marzo e.... dicembre 1610 (2) non lasciano dubbio alcuno intorno ad un breve viaggio del Rinuccini a Roma; ed a numerose e lunghe brighe, forse d'affari, che in quell'anno stesso lo tennero molto occupato. Veramente, la gita a Roma era a me già apparsa da una poesia inedita di lui, al cardinale Scipione Borghese (3); ma non ne avevo fatto men-

(1) Op. cit. - pag. 205.

(2) pag. 201 e seg.

(3) Cod. Magliab. 352 - cl. VII - c. 134:a

Quando al guardo apparrir l'alte ruine
Che sublimi inalzò Roma superba,
E di polvere vil consparse e d'herba
Cotante rimirai pompe latine,

E tempi eccelsi, e per grand'or lucenti
Reali alberghi, archi, teatri, e terme
Scorsi degl'anni al saettar men ferme
Ch'arida fronde al tempestar de' venti,

zione nel Capitolo I, non sapendo a quale anno assegnarla.

Una curiosa notizia ci é fornita dall'ultima lettera, del 25 febbraio 1613 ([1]):

.... « Quà per dalle qualche nova, s'è passato un allegro Carnovale, et io ho fatto la parte mia havendo (se bene un po' soprafatto) *danzato* con alcuni giovanotti in un ballo, del quale, dalle parole potrà conoscere V. A. l'invenzione, le quali non per altro le mando, se non *perch' ella vegga ch' io non sono vecchio affatto,* e che ancora son buono a servirla ».

Ciò scriveva, con più di 51 anno sulle spalle, il poeta che da giovine poco mancò si storpiasse per un ballo! ([2]) e tutta la lieta baldanza della sua lettera lo mostra ancora lontano dalla conversione: la quale viene dalla signorina Civita giustamente posta dopo i viaggi e le rappresentazioni

....

Non leve duol nel cor profondo accolsi,

. . . .

Seguono poi le immancabili adulazioni per il cardinale Borghese, e per il pontefice.

(1) pag. 206 e seg.

(2) pag. 40 - nota (2) - del presente *Studio*.

teatrali del 1616; e ricollegata ai saggi ed amorevoli consigli, che a lui rivolgeva in versi il Chiabrera. (1)

La parte che riguarda le relazioni del Rinuccini col cardinale Ferdinando Gonzaga non è la sola interessante, come appare da molte citazioni di quest' *appendice*, nello *Studio* della signorina Amelia Civita: il quale è corredato di una larghissima ed ordinata *Bibliografia*, che si estende anche alle *fonti* inglesi, meno accessibili in generale tra noi; ed in parte condotto sovra alcuni *diarî* manoscritti, a me sconosciuti. Però avendo ella dato, come dianzi notavo, poca importanza alle *Rime*, per l'aspetto speciale sotto cui considerava il poeta, non ha poi creduto di dover consultare tutti quei codici di poesie inedite, a' quali io ho largamente attinto. Non la sola *Bibliografia*, ma l'intera pubblicazione rivela, nella giovine scrittrice, una varia cultura letteraria ed artistica; ad esempio, ove parla della famosa bellezza bionda di Maria de' Medici, ricorda assai opportunamente i *quindici* quadri da lei ispirati al *divino*

(1) pag. 159.

Rubens [1]: e questa cultura è tanto più notevole, in quanto anche il suo libro è *il primo frutto dello .... studio e delle .... fatiche* di lei, come dice la commoventissima *dedica;* che offre un altro riscontro col mio libriccino. L'esposizione sempre facile e piana, diventa colorita e vivace quando si tratta di descrivere splendide feste teatrali: ma talvolta risente di una fretta eccessiva, come qualche parte del contenuto.

Per concludere, i nostri due lavori, iniziati e compiuti indipendentemente l'uno dall'altro, non si contrastano il campo nè per vivace ed incessante cozzo d'avverse opinioni, nè per continua armonia: piuttosto a vicenda si completano, sia per il diverso punto da cui abbiam preso le mosse, sia per i documenti diversi che ci han servito di scorta

Dopo avere annunziato la bella pubblicazione della signorina A. Civita, ed essermene valso per quest'*appendice*, tutto ciò ho creduto mio dovere di esporre, sforzandomi al possibile perchè in me, che nel-

(1) pag. 103.

la presente questione son *giudice* e *parte*, parlasse sempre il primo, tacesse ognora la seconda. Sarò riuscito nel difficile, delicatissimo cómpito? Attendo serenamente la risposta dal giudizio di qualche critico, per cui non si possa in nessun modo sospettare che il biasimo venga ispirato da.... *gelosia di mestiere*, la lode da.... sentimento di *cavalleria*.

CORREZIONI

Pagina	10	linea	8ª - anhe per anche.
»	11	»	6ª - dochino per pochino.
»	19	»	7ª - liberamente per liberalmente.
»	20	»	6ª - Adimarri per Adimari.
»	23 - nota	- »	4ª - Rinucci.... per Rinuccini.
»	24 - nota	- »	2ª - pag. per pag. 71.
»	33 - nota (3)	- »	1ª - Firenze (1717) per (Firenze 1717).
»	34 - nota (1)	- »	1ª - pag. 36 per pag. 78.
»	35 - note	- »	1ª e 2ª (10), (11) per (1), (2).
»	36	»	ultima - omnisamans per omnis amans.
»	37	»	2ª - Cattherina per Catherina.

Pagina 38 linea 5ª - Buonaroti per Buonarroti.
» id. - nota (2) - » 1ª - msse per manoscritte.
» id. - » id. - » 2ª - Terrara per Ferrara.
» id. - » id. - » 3ª - Fancesco per Francesco.
» id. - » id. - » 7ª - Residen? e per Residente.
» 40 » 4ª - se ne mandano per se mandano.
» id. » 5ª - raccoglitari per raccoglitori.
» id. - nota (1) - » 1ª - a u per a cc.
» id. - » (2) - » 1ª - a c. 55, a per a c. 55,ª.
» 41 - nota - » 3ª - di har per ch' or.
» 43 » 19ª - lasciateci per lasciataci.
» 44 - nota (1) - » 1ª - E. V. per L. V.
» 46 » 5ª - non per ma.
» id. » 17ª - prosecutus per prosequtus.
» 47 » 3ª - Costil - Blaze per Castil - Blaze.
» id. » 8ª - an per on.
» 48 » 7ª - si per sì.
» 57 » penultima - aff.nèe per aff.née.

Pagina	58	linea 15ª	- bieu per bien.
»	id.	» 16ª	- aff.nèe per aff.née.
»	61 - nota (2) -	» 3ª	- pag. 100 per pag. 179.
»	63	» 13ª	-principato per ducato.
»	id. - nota (2) -	» 2ª	pag. 71 per pag. 133 e seg.
»	64 - nota (3) -	» 3ª	- pag. 113 per pag. 205.
»	65 - nota (1) -	» 2ª	- I versi vanno divisi, con puntini, due a due.
»	66 - nota (2) -	» 1ª	- Poesie 233, per Poesie - pag. 233.
»	67 - nota (1) -	» 2ª	- Riecardiano per Riccardiano.
»	68 - nota -	» 1ª	- sacietate per satietate.
»	id. - nota (1) -	» 3ª	- uon per non.
»	id. - » -	» id.	- al per il.
»	71 - nota -	» 1ª	- sacr. per sonetto.
»	72 - nota (4) -	» 1ª	- sonett: per sonetto.
»	77 -	» 21ª	- principe per duca.
»	80 - nota (1) -	» 7ª	- Pignuci per Pignoni.
»	id. - » -	» 10ª	- Vezzone per Verzone.
»	82 - nota (1) -	» 2ª	- ce. per cc.

Pagina 88 linea 13ª - dopo: *(op. cit.* mancano le parole: *nella Bibliografia del Cap. III.*

» 90 - nota (²) - » 4ª - e seg. - I versi debbono avere questa distribuzione:

Clori - Ma, se m'ami, dimmi espresso:
Come che?
Aminta - Come te,
Pastorella,
Tutta bella!

» 94 linea 4ª - sia, di ciò - per - sia di ciò.

» 95 - nota (¹) - » 1ª - pag. 110 - per pag. 193.

» id. - » - » 3ª - pag. 108 - per pag. 190.

» 98 » 16ª - Ernando per Fernando.

» 99 - nota (²) - » 3ª - pag. 123 per pag. 222.

» 108 » 1ª - Tomassini per Tomasini.

» id. » ultima - Gesischte per Geschichte.

» id. » id. - 1878 per 1874.

» 109 » 13ª - carnevaleschi per carnascialeschi.

» 112 » 18ª - 304 per 1304.

Pagina	114		linea	18ª - seguita per seguíta.
»	115		»	6ª - sovorchie per soverchie.
»	121	- nota -	»	penultima - cd per ed.
»	123		»	4ª e 5ª - Vedova G. B. per Vedodova di G. B.
»	125	- nota (1) -	»	7ª - Warburg per Warbourg.
»	138		»	17ª - cosi per così.
»	139	- nota (2) -	»	8ª - dci per dei.
»	id.	- »	»	10ª - cttà per città.
»	143		»	8ª - (1607) per (1608).
»	145	- nota (2) -	»	1ª - pag. 67 per pag. 126.
»	146		»	18ª - mora-Ora. per mora.
»	154	- nota (2) -	»	ultima - pag. 110 per pag. 193.
»	155	- nota (2) -	»	1ª - Tomassini per Tomasini.
»	161		»	5ª - aura per aurea.
»	168	- nota (2) -	»	4ª - commcmorativa per commemorativa.

Pagina	176	- nota (3) -	linea	1ª - pag. 26, e nota (3) (4) per pag. 64 e note (1) (2).
»	id.	- nota (4) -	»	10ª - Offenbak per Offenbach.
»	id.	- » -	»	12ª - svolgimeneo per svolgimento.
»	179	- nota (2) -	»	5ª - pag. 110, per pag. 193.
»	180		»	16ª - voltò per vòlto.
»	184		»	21ª - sè per se.
»	187		»	10ª - annedoto per aneddoto.
»	192	- nota (1) -	»	1ª - (pag. 95) - per (pag. 172).
»	196	- nota (1) -	»	3ª - Profezianamento per Perfezionamento.
»	197		»	19ª - contrabassi per controbassi.
»	201	- nota (3) -	»	1ª - Pag. 109 per Pag. 191.
»	204		»	9ª - musica per musa.
»	208	- nota	»	2ª e 3ª - (pag. 96) per (pag. 172).

Pagina	209	- nota (1) -	linea	5ª - famenaeux per fameux.
»	id.	- »	»	7ª - mosica per musica.
»	id.	- »	»	9ª - allo stesso per al fratello.
»	210	- nota (1) -	»	1ª - Poggioli per Poggiali.
»	211		»	23ª - seguente, al per seguente al.
»	214		»	7ª - intiere per intere.
»	215		»	13ª - La per Là.
»	218		»	4ª - (v. pag. 43) per (v. pag. 90).
»	219		»	10ª - Tomassini per Tomasini.
»	221		»	2ª - apografi per apocrifi.
»	222	- nota (1) -	»	1ª e 2ª - Riccardino per Riccardiano.

DELLO STESSO AUTORE:

« L'amore e il carattere di *Lucia* nei PROMESSI SPOSI. - Per nozze *Grisostomi* - *Luciani* ».
(Fabriano - Tip. Gentile - 1897).

IN PREPARAZIONE:

« L'ELEMENTO COMICO ne' melodrammi italiani del secolo XVII ».

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME L.